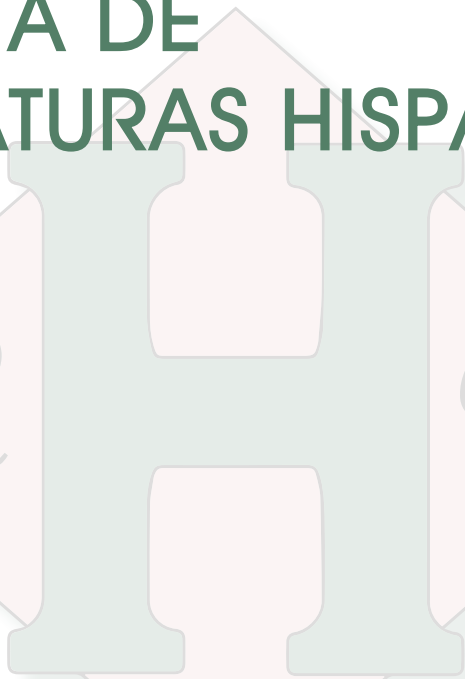


# Philobiblion

REVISTA DE  
LITERATURAS HISPÁNICAS

N.º 16 - 2022

Ph



B

*Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*

---

Philobiblion: Asociación de Jóvenes Hispanistas  
[www.joveneshispanistas.com](http://www.joveneshispanistas.com)  
[revistaphilobiblion@gmail.com](mailto:revistaphilobiblion@gmail.com)

---

Dpto. de Filología Española  
Universidad Autónoma de Madrid  
Facultad de Filosofía y Letras  
Av. Tomás y Valiente, 1 - 28049, Madrid  
Mód. IV bis, 106

---

ISSN: 2444-1538

# Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas

## Dirección

Rebeca Higuera Vidal

## Secretaría

Alberto Ferrera-Lagoa

## Consejo de redacción

Juan Arroyo Martín, Juan Cerezo Soler, Alberto Escalante Varona,  
Mercedes García de Saracho, Marcos García Pérez, Iris Irimia Núñez,  
Darío Luque Martínez, Pedro Mármol Ávila, Jorge Ruiz Lara

## Consejo asesor

Pedro Álvarez de Miranda  
(Universidad Autónoma de Madrid / Real Academia de la Lengua Española)  
Andrea Baldissera (Università di Pavia)  
David Becerra Mayor (Universidad Autónoma de Madrid)  
Chiara Bolognese (Sapienza Università di Roma)  
Francisco Crosas (Universidad de Castilla-La Mancha)  
Carolina Fernández Cordero (Universidad Autónoma de Madrid)  
Mercedes Fernández Valladares (Universidad Complutense de Madrid)  
Sofía González Gómez (Universität Bern)  
Paul M. Johnson (DePauw University)  
Konstantin Mierau (Universiteit Utrecht)  
Rosa María Navarro Romero (Universidad Autónoma de Madrid)  
Marta Ortiz Canseco (Universidad Autónoma de Madrid)  
Gianfranco Pecchinenda (Università Federico II di Napoli)  
Francisco Pedro Pla Colomer (Universidad de Jaén)  
Stephen Roberts (University of Nottingham)  
Ofelia N. Salgado (Cambridge)  
Laura Silvestri (Università di Roma Tor Vergata)  
José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid)  
Isabel Sainz Barriain (Universidad de la Rioja)  
Víctor Sierra Matute (Baruch College, The City University of New York)  
Noelia Vitale (Universidad de Buenos Aires)



# Índice

## Obituario a Aurelio González Pérez

MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ.....9

## Monográfico

«“Se abrió la flor de la distancia”: tres poetas hispanoamericanas del siglo XX»

KATHERINA MANSILLA FUENTES

MARÍA SÁNCHEZ CABRERA

1. «Introducción»  
MARÍA SÁNCHEZ CABRERA .....19
2. «La poesía de Delmira Agustini: entre el modernismo  
y la vanguardia»  
MERCEDES GARCÍA DE SARACHO.....23
3. «Nocturnos de Idea Vilariño: oscuridad existencial y  
transformaciones poéticas»  
ANDRÉS SÁNCHEZ MARTÍNEZ .....43
4. «Alejandra Pizarnik y la escritura de la herida»  
GEMA BAÑOS PALACIOS.....63

## Artículos

1. «La ira y el llanto de Aquiles en clave zuritiana; una tesis sobre  
el origen de la poesía»  
ASUNCIÓN RANGEL.....83
2. «Antonio Gamoneda: poética de la inexistencia  
del Dios — por venir —»  
LUIS FERNANDO HERNÁNDEZ VÁZQUEZ.....103



3. «El “tercer cuerpo”: escritura y deseo en <i>La última niebla</i> de María Luisa Bombal» CHIARA SPINELLI.....	127
4. «El sujeto graciano o la doctrina de los señores» JOSÉ DIONISIO ESPEJO PAREDES .....	141
5. «Joaquín Marco y la crítica literaria del tardofranquismo» PABLO SÁNCHEZ .....	179
6. «El rescate de voces femeninas y la construcción de la “memoria cultural” en <i>Pequeñas mujeres rojas</i> de Marta Sanz » LAURA VENTURA .....	199
7. «El Palacio de la Nunciatura: Porfirio Barba Jacob en sus espacios íntimos» ESNEDY ZULUAGA.....	215
<b>RESEÑAS</b> .....	231









# Aurelio González Pérez (1947-2022)

MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ  
*Catedrático de Literatura Española*  
*Departamento de Filología Española*  
*Universidad Autónoma de Madrid*

**E**l 17 de noviembre de 2022 falleció en ciudad de México Aurelio González Pérez, filólogo muy peculiar, como veremos por algunos datos de su biografía. Agradable platicador, buena gente, jamás enfadado, irónico, amante de la literatura, siempre con una sonrisa cuando las jóvenes generaciones se le acercaban para que les orientara y gran gourmet.

Cursó sus estudios de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y se doctoró en Literatura Hispánica en El Colegio de México (COLMEX) bajo la dirección de la maestra Mercedes Díaz Roig<sup>1</sup>, hija de exiliados republicanos españoles, que se había doctorado en México con una tesis sobre el Romancero y la lírica popular moderna<sup>2</sup>. No es de extrañar que para Aurelio el Romancero fuera el campo de estudio preferido al que dedicó gran parte de sus trabajos, inclusive tesis doctoral (1991). Juntos, Mercedes y Aurelio, publicaron algunos trabajos sobre el Romancero y tradiciones orales tanto mexicanas como americanas.

Peculiar en este primer periodo de su formación nos resulta que, antes de sus estudios de Lengua y Literatura, se licenció en la Facultad de Químicas en Ingeniería Química y trabajó en el gabinete de prensa del Instituto Nacional de Bellas Artes, lo que creo que le proporcionó una mirada serena y equilibrada en el mundo de las letras y una gran capacidad de entablar relaciones y difundir conocimientos<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/diazroig.htm>; [https://www.researchgate.net/publication/319055311\\_Mercedes\\_Diaz\\_Roig\\_1929-1988](https://www.researchgate.net/publication/319055311_Mercedes_Diaz_Roig_1929-1988),

<sup>2</sup> Que mereció una rigurosa y elogiosa reseña de Giuseppe Di Stefano <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1712/1705>.

<sup>3</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Aurelio\\_Gonz%C3%A1lez\\_P%C3%A9rez](https://es.wikipedia.org/wiki/Aurelio_Gonz%C3%A1lez_P%C3%A9rez).



Desempeñó su tarea como profesor en el Colegio de México y en la Universidad Nacional Autónoma de México, las dos instituciones en las que se formó, donde dictó cursos de Literatura Medieval y del Siglo de Oro, Romancero, Tradiciones orales mexicanas y, a partir de su jubilación, continuó como tutor acreditado activo en el programa de Maestría y Doctorado del Posgrado en Letras de la UNAM y como profesor investigador emérito en el Colegio de México<sup>4</sup>.

Perteneció a las Asociaciones especializadas más destacadas dentro de su ámbito de investigación y en ellas desempeñó un papel muy activo ya fuera como socio, ya como miembro de sus Juntas Directivas: Presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)<sup>5</sup>, presidente honorario de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AINTENSO)<sup>6</sup>, socio de honor de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHL-M)<sup>7</sup>, vocal en la Asociación de Cervantistas,<sup>8</sup> socio de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)<sup>9</sup>. Elegido miembro de la Academia mexicana de la Lengua en 2013 tomó posesión de su silla en febrero de 2014 con un discurso sobre “El Romancero en América: cómo las palabras se la tradición se hicieron nuestras”<sup>10</sup>. En reconocimiento a su labor cultural y académica recibió en 2012 la Orden de Isabel la Católica, otorgada por el Gobierno de España.

En los últimos años se vio afectado por una pérdida de movilidad que no le impidió cumplir con los compromisos que asociaciones especializadas y amigos le requerían. Así, con “bastón en mano” (incluso, en ocasiones, en silla de ruedas) pudo asistir en persona a numerosos congresos y viajar a Buenos Aires, San Millán de la Cogolla, Oporto, Catania, Münster, Zaragoza, Jerusalén, Barcelona, Asturias, Madrid y, desde la pandemia, participar de forma on-line en numerosos foros, seminarios, conferencias. El mismo día de su fallecimiento, el 17 de noviembre de 2022, esperaban su intervención en una Mesa Redonda del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca,

<sup>4</sup> <https://cell.colmex.mx/personal-academico/gonzalez-aurelio/semblanza>; <https://www.posgrado.unam.mx/letras/gonzalez-perez-aurelio/>

<sup>5</sup> <https://asociacioninternacionaldehispanistas.org/>

<sup>6</sup> <https://www.aitenso.net/junta.htm>

<sup>7</sup> <https://www.ahlm.es/>

<sup>8</sup> <https://asociaciondecervantistas.org/>

<sup>9</sup> <https://aiso-asociacion.org/>

<sup>10</sup> <https://www.academia.org.mx/multimedia/ingresos/item/ceremonia-de-ingreso-de-don-aurelio-gonzalez-perez-a-la-academia-mexicana-de-la-lengua-8>



organizada por uno de sus discípulos, Axayácatl Campos García Rojas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México), entre las 12:00-14:00 h, en la que se hablaría de los “70 años de *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*”, a la que desgraciadamente no pudo llegar<sup>11</sup>.

Para hacernos una idea de su extendida trayectoria profesional y vital podemos compartimentarla en torno a varias palabras clave: Asturias.- Romanero tradicional.- Romanero nuevo.- Tradiciones orales.- Corrido.- Estudios Medievales.- *Medievalia*.- Cervantes.- Libros de Caballerías.- Teatro del Siglo de Oro.

Hijo de exiliados asturianos, jamás perdió su vinculación con la tierra de sus padres a través del Centro Asturiano de México A. C., donde además de desempeñar cargos en su Junta Directiva, como vocal, participó muy activamente en la comisión de información y propaganda y en la comisión de actividades culturales, lo que le permitió viajar a su Asturias querida con jóvenes descendientes de emigrantes asturianos y españoles para que conocieran las raíces familiares así como la cultura, gastronomía y naturaleza asturianas. Viajes en los que servía de guía a los alumnos, como queda patente en el último que realizó entre el 14 y 30 de julio de 2019<sup>12</sup>. También se ocupó de crear un grupo de teatro con los jóvenes del Centro, a quienes formó en todos los aspectos que tienen que ver con el texto y la representación teatral, a la manera de los “autores de comedias” del Siglo de Oro, siguiendo de cerca los ensayos, la puesta en escena y el montaje de las obras que en ocasiones compuso él mismo. Varias de sus publicaciones se centraron tanto en la historia de los asturianos en México así como en la historia del Centro asturiano de México.

Acompañando a Concepción Company Company y a Lillian von der Walde Moheno se embarcó en el Proyecto Medievalia, que desde 1989 se ocupa de publicar una revista especializada en temas medievales, *Medievalia*<sup>13</sup>, y de organizar unas jornadas medievales por las que han pasado centenares de medievalistas de todo el mundo. Merece destacarse además del elevado nivel científico de los encuentros, el trato con el que acogían a todos los

<sup>11</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=kLSIYNrnX\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=kLSIYNrnX_Y)

<sup>12</sup> ASÍ ES ASTURIAS 2019 | Centro Asturiano de México (centroasturiano-demexico.com).

<sup>13</sup> <https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv>



participantes, que finalmente eran agasajados en una estupenda recepción en casa de alguno de los organizadores, que se convertía en paraíso gastronómico que hacía las delicias de todos los asistentes. Su participación en la Revista queda reflejada no solo como director del equipo editorial sino con las numerosas reseñas que aparecieron bajo su nombre y que le mantenían al día de todo lo que se publicaba en este campo de la investigación literaria.

Sus publicaciones superan el espacio que le dedicamos en este recuerdo, como puede verse en algunas páginas web que recogen su producción científica<sup>14</sup>.

Por mi parte, conocí a Aurelio González en 1985, tras incorporarme en 1984 como becario al Seminario Menéndez Pidal, bajo la dirección de Diego Catalán, quien entonces era el investigador principal de un proyecto internacional que tenía como objetivo la exploración de la tradición oral peninsular (proyecto DEAPHR)<sup>15</sup>. En ese año 1985 se estaba llevando a cabo una gran encuesta de campo en la provincia de León, como parte de ese proyecto internacional para recoger romancero<sup>16</sup>. Dentro del grupo de los investigadores extranjeros participantes en la encuesta estaba Aurelio, quien ya era conocido para los jóvenes becarios que nos habíamos incorporado al Seminario Menéndez Pidal en 1984<sup>17</sup>; y nosotros sabíamos que era alumno de Mercedes Díaz Roig y de Margit Frenk y que había participado en las encuestas de campo del Seminario Menéndez Pidal desde 1980, año en el que se había formado como monitor/recolector en el *Cursillo Intensivo Teórico y Práctico sobre la Investigación del Romancero Oral*<sup>18</sup>. Siguió en años sucesivos asistiendo a los Cursillos Teórico-Prácticos impartidos por Diego Catalán y su equipo de colaboradores (1981, 1982, 1983)<sup>19</sup> y pasó a ser un miembro del equipo organizador del proyecto DEAPHR<sup>20</sup>. Participó como becario primero y como

---

<sup>14</sup> <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=330195>

<sup>15</sup> El proyecto DEAPHR («Description, Editing and Analysis of the Pan-Hispanic Romancero») se desarrolló en el marco del Convenio de Cooperación Cultural entre el Seminario Menéndez Pidal y la Universidad de California, San Diego (USA), entre los años 1978 y 1988.

<sup>16</sup> Diego Catalán y Mariano de la Campa, *Romancero general de León I. Antología 1899-1989*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de León, 1991, pp. lxxvii-xc y Diego Catalán, *Romancero e historiografía medieval. Dos campos de investigación en el «Seminario Menéndez Pidal»*, Madrid, Fundación Ramón Areces-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1989, pp. 21-23.

<sup>17</sup> Catalán (1989), pp. 23-35.

<sup>18</sup> Catalán y de la Campa (1991), pp. lxxix-lxxxii.

<sup>19</sup> Ana Valenciano, Flor Salazar y Jesús Antonio Cid.

<sup>20</sup> <https://fundacionramonmenendezpidal.org/2022/11/22/aurelio-gonzalez/>



monitor después en las encuestas de campo Norte-1980, Norte-1981, Segovia-1982, Noroteste-1982 y León-1985<sup>21</sup>. La experiencia conseguida en estas encuestas de campo le sirvió para organizar campañas de recogida oral en México. Entre 1985 y 1998 sus “venidas” a España y al Seminario Menéndez Pidal fueron casi anuales y con ellas nos mantenía al día de sus proyectos y sus trabajos tanto en el campo de la tradición oral moderna como en el de los estudios medievales y de Siglo de Oro.

A partir de entonces mis contactos con Aurelio siguieron siendo habituales en congresos y reuniones científicas tanto en España como en otros países de Europa y América: en la AIH desde 1998 (Madrid) hasta 2019 (Jerusalén) en 8 congresos internacionales y en la AHLM desde 1999 (Santander) hasta 2019 (Barcelona) en 11 congresos internacionales, más alguno que otro de la AISO. Ello nos ha permitido mantener una estrecha relación a lo largo de 20 años, fortalecida de forma especial en la AIH, donde ambos coincidimos en su Junta Directiva (2010-2019). En 2008 asistí a las Jornadas Medievales (XII Congreso Internacional) organizadas por el proyecto Medievalia, en ciudad de México, lo que me permitió entre los días 29 de septiembre al 3 de octubre estrechar lazos de amistad con los colegas mexicanos y de forma especial con Aurelio. En 2018 con ocasión de haber sido invitados a dictar un curso en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM (Isabel Pérez Cuenca y yo), Aurelio extendió la invitación para dictar una clase a sus alumnos en el Colegio de México. Con su generosidad habitual nos llevó a su despacho y nos regaló varios libros, eran tantos que cuando vio que no podríamos llevarlos todos se reía. Mientras seleccionábamos los libros que nos había ofrecido, me enseñó uno de sus proyectos más queridos ya terminado: unas 800 páginas con una edición del Romancero americano. Solo le faltaba conseguir fondos para financiar su publicación. Esperemos que la publicación salga adelante y todos los interesados en el romancero de tradición oral moderna podamos beneficiarnos de su trabajo.

Apenas un mes antes de su fallecimiento había participado amablemente de forma on-line en el *III Seminario de Corte y Literatura. Cambio del modelo cortesano: del cortesano al discreto. El Romancero nuevo como literatura cortesana (1580-1605)*, celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid, el día 13 de octubre. Además de su ponencia “El Romancero Nuevo: mentalidad y mo-

<sup>21</sup> Catalán (1989), pp. 33-35.



delo cultural” mantuvo una animada y simpática conversación con Patrizia Botta, que también participaba on-line, ante todos los asistentes al Seminario.

Mi recuerdo de Aurelio no puede separarse de su anillo de plata tan peculiar que lo llevó durante toda su vida y de una pieza de metal que, durante años, movía entre sus dedos. Al preguntarle que porqué entretenía sus manos con esa pieza a modo de talismán nos confesó que era para dejar de fumar. Lo que finalmente consiguió.

Solo me queda añadir dos nombres a las palabras clave más a las mencionadas que sin duda fueron trascendentales para él: María Pía y Gaya, su mujer y su hija, sus dos alas, que le acompañaron siempre en su viaje personal y profesional.

En fin, una pequeña muestra de sus trabajos como investigador y como editor nos puede dar idea de los intereses científicos de Aurelio González:

- (2003), *El Romancero en América*, Madrid, Editorial Síntesis.
- (2006), «Formas y funciones del Romancero en el *Quijote*», *Edad de Oro*, 25, págs. 275-293.
- (2011), «*Las bizarrías de Belisa: personajes y relaciones*», en Antonio Azaustre Galiana, Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, (7-12 de julio de 2008)*, III, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, págs. 225-234.
- (2013) «Temas y recursos de los romances de Gabriel Lobo Lasso de la Vega», *Edad de Oro*, 32, págs. 177-197.
- (2013), *Aproximaciones y revisiones medievales. Historia, Lengua y Literatura*, Concepción Company, Aurelio González y Lilian vor der Walde Moheno (eds.), México, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- (2013), *Palmerín y sus libros: 500 años*, Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal, Carlos Rubio Pacho (eds.), México, El Colegio de México.



- (2014) «Una cala en las mojigangas de Calderón: texto y representación», *Anuario Calderoniano*, 7, págs.149-165.
- (2015), *El Corrido. Construcción poética*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- (2015), «Tópico y variación: presentación de personajes femeninos en el Romanero de América”, en Pere Ferré, Pedro M. Piñero, Ana Valenciano (coords.), *Miscelánea de estudios sobre el Romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla-Universidad de Algarve, págs. 295-311.
- (2016), *El Romancero en América: cómo las palabras de la tradición se hicieron nuestras*. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, 27 de febrero de 2014. Respuesta de Margit Frenk, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Academia Mexicana de la Lengua.
- (2016), *México tradicional. Literatura y costumbres*, México, El Colegio de México.
- (2017), *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*, Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México.
- (2019), «Prensa popular: los cuadernillos teatrales de la Imprenta de Vanegas Arroyo», en Mariano de la Campa Gutiérrez, Ruth Fine, Aurelio González, Christoph Strosetzki (coords.), *El libro y sus circunstancias: In memoriam Klaus D. Verouert*, págs. 335-350
- (2021), «Tópicos, fórmulas y motivos en el Romancero viejo», en Meritxell Simó (coord.), “Prenga xascú ço qui mioloi li és de mon dit”. Creació, recepció i representació de la literatura medieval, San Millán de la Cogolla, cilengua, págs. 431-332.
- (2022), «Tópicos, fórmulas y motivos en el romancero», en Ruht Fine, Florinda F. Goldberg, Or Hasson (eds.), *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI. AIH Jerusalén 2019*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.





«SE ABRIÓ LA FLOR DE  
LA DISTANCIA»

TRES POETAS  
HISPANOAMERICANAS  
DEL SIGLO XX

KATHERINA MANSILLA FUENTES

MARÍA SÁNCHEZ CABRERA



# «Se abrió la flor de la distancia»: tres poetas hispanoamericanas del siglo xx

MARÍA SÁNCHEZ CABRERA  
*Universidad Autónoma de Madrid*

## INTRODUCCIÓN

**N**o se puede deambular durante mucho tiempo por eso que llamamos, a falta de un nombre más original, «canon de la poesía hispanoamericana», sin encontrar la figura y la obra de Alejandra Pizarnik, Delmira Agustini o Idea Vilariño. Su papel tutelar e innovador está fuera de toda duda pero, al margen de esta relativa centralidad que caracteriza a las tres, o su pertenencia a un mismo espacio geográfico y lingüístico, no son tantos los rasgos que comparten, ni tan evidente la decisión de acogerlas al criterio unificador de un monográfico. A Pizarnik, Agustini y Vilariño no las hermana la nacionalidad ni forman parte de la misma generación, y tampoco se adscriben a tendencias estéticas semejantes. Si no tuviéramos en cuenta lo anterior, solamente compartirían la contingencia de ser poetas y mujeres.

Sus obras podrían encontrarse, entonces, en ese cajón de sastre que conocemos, de forma igualmente insuficiente, por «poesía de mujeres», y sobre el que una parte de la crítica ha teorizado y teorizará. Pero no creemos en categorías normativas o prescriptivas; sí apreciamos, en cambio, el valor de este término por su valor descriptivo. Y, sobre todo, por su capacidad de señalar el fenómeno de la literatura escrita por autoras —y a las autoras mismas—. Este es, por tanto, un monográfico que presenta tres trabajos consagrados a mujeres poetas; sus voces, aunque así agrupadas, no pierden su carácter plural, y no dejan de dar cuenta de la complejidad y la riqueza del panorama poético en América Latina durante el pasado siglo.

Señalado lo anterior, la labor de coordinación que hemos emprendido ha hecho necesarios otros criterios unificadores, si no para las autoras, sí para los trabajos dedicados a ellas. De esta forma, la lectura ha sugerido



términos como «espacio», «distancia» o «desapego», que iban abriéndose paso como denominadores comunes. Y es que los tres investigadores cuyos estudios presentamos parecen coincidir a la hora de proponer una cierta distancia de estas autoras con respecto a sus influencias e inspiraciones previas. De forma más o menos explícita, sugieren la existencia de una separación, violenta o pactada, de los condicionantes de las autoras, sean estos literarios o personales, en una búsqueda de lo propio. Así, como sugiere el verso de Pizarnik, en estos trabajos «se abrió la flor de la distancia», pues los textos se abren e interpretan al encuentro de una separación ineludible.

De esta forma, en el artículo «La poesía de Delmira Agustini: entre el modernismo y la vanguardia», Mercedes García de Saracho (UAM) propone una visión panorámica de la obra de la autora. En ella, es posible apreciar una evolución desde el modernismo tardío hasta unos primeros acordes protovanguardistas. Esta continuidad histórica, de la cual Agustini es ejemplo, descarta una lectura de su poesía como imitación o mero reflejo de las tendencias de su tiempo, y se hace eco de una asimilación personal de sus referentes y de los rasgos innovadores que caracterizan su producción.

Por otro lado, Andrés Sánchez Martínez (Universidad de Granada) es autor de «*Nocturnos* de Idea Vilariño: oscuridad existencial y transformaciones poéticas». La distancia que requiere la creación es, también en este caso, buscada y lograda: el «nocturno», un subgénero poético altamente codificado y de largo recorrido en la tradición modernista hispanoamericana, es interpretado creativamente por Vilariño. El análisis del investigador da cuenta de un diálogo intertextual entre los nocturnos de la autora y los de sus antecedentes, lo cual revela, en primer lugar, una reflexión implícita sobre el género y, en segundo lugar, los personales hallazgos poéticos de su autora.

Finalmente, Gema Baños Palacios (UAM) firma el trabajo titulado «Alejandra Pizarnik y la escritura de la herida». La figura de Pizarnik ha experimentado un proceso de mitificación poco común; la autora, con la debida distancia de su leyenda, se pregunta por la identidad de la poeta y su función en el texto. En su trabajo aborda este y otros elementos constitutivos de su obra: su exploración del espacio entre el poema y la experiencia, su mediación entre las fronteras entre ficción y realidad y la creación de identidades múltiples, cuestiones clave para abordar un análisis crítico.



No queremos dar por terminada esta introducción sin señalar que la distancia, para las coordinadoras de este monográfico, ha sido también un elemento definitorio. Desde ambas orillas del Atlántico, mi compañera Katherina Mansilla Fuentes y yo hemos buscado fomentar las relaciones entre investigadores de una misma disciplina, pero desde distintos enfoques, y profundizar en las direcciones que la joven crítica ha iniciado en estas materias. A este respecto, solo queda agradecer a los autores la generosidad con la que han compartido los resultados de su investigación y, a los evaluadores, el rigor científico con el que los han contrastado. Les dejamos con el fruto de un trabajo colectivo, que presentamos con satisfacción de lectoras y filólogas.





# La poesía de Delmira Agustini: entre el Modernismo y la Vanguardia

MERCEDES GARCÍA DE SARACHO  
*Universidad Autónoma de Madrid*

**Resumen:** En este trabajo se analiza el paso del modernismo a la vanguardia a partir de la poesía de Delmira Agustini como movimientos en continuidad y no como compartimentos estancos. Un recorrido por la crítica más significativa en lo que respecta a la autora y a su inclusión en un movimiento u otro, así como el estudio de los rasgos modernistas y vanguardistas más característicos de su obra, permiten leer a Agustini como un antecedente de la vanguardia estética y comprender las aportaciones que hizo al campo literario de su tiempo.

**Palabras clave:** Delmira Agustini, Hispanoamérica, modernismo, vanguardia, subversión, identidad.

## Delmira Agustini's poetry: between Modernism and Vanguardism

**Abstract:** In this work I analyse the passing between modernism and vanguardism through the poetry of Delmira Agustini to demonstrate there isn't necessarily a rupture between the two movements, but a continuity. The study of the criticism that has been written about the author and her work, as well as the main modernist and vanguardist features of it, allows to read Agustini's poetry as a precedent of vanguardism and shows the significance of her contribution to the literary world of her time.

**Key words:** Delmira Agustini, Latin American literature, modernism, vanguardism, subversion, identity.

## 1. INTRODUCCIÓN

Entre las obras que escribió Delmira Agustini, escritora uruguaya de finales del siglo XIX y principios del XX, se encuentran un total de cuatro poemarios publicados en vida (*La alborada*, *El libro blanco (Frágil)*, *Los cantos de la mañana* y *Los cálices vacíos*), uno publicado póstumamente por su familia (*El rosario de Eros*) y una serie de textos inéditos y en prosa que se han estudiado desde distintos enfoques. Sin embargo, la crítica no se ha puesto de acuerdo en la mejor manera de clasificar a la autora en el seno de algún movimiento literario — quizá porque su obra resulte inclasificable — y ha dedicado una atención excesiva a los aspectos más morbosos de su biografía. Afortunadamente, esta tendencia se ha empezado a invertir y cada vez son más los autores que atienden a cuestiones específicas de su obra literaria en el contexto histórico y literario de finales de siglo.

En el presente artículo pretendo estudiar a partir de la poesía de la autora cómo no se produce una ruptura entre el modernismo y la vanguardia, sino que ambos movimientos literarios se prolongan en el tiempo con algunas variaciones. Así, espero mostrar la relevancia de la obra de Agustini y su posible consideración como un antecedente de las vanguardias.

## 2. EL MODERNISMO EN HISPANOAMÉRICA

El modernismo hispanoamericano surge en un periodo de cambio a nivel europeo (crisis de valores, cuestionamiento del modelo liberal burgués, crisis económica, tensión entre países y conflictos sociopolíticos [Comuna de París, guerra franco-prusiana]) y tiene una importancia incuestionable por tratarse del primer movimiento literario nacido en Latinoamérica. Supuso una renovación estética y una emancipación de la cultura española de la que había dependido.

Lo interesante de la propuesta de Delmira Agustini (1886-1914) en el marco del modernismo, entre otras cosas, es cómo difiere de otros poetas de la época por generar nuevos significados a temas y estilos previamente trabajados mayoritariamente por hombres. Ahora bien, la obra de la autora no se inscribe exclusivamente en el modernismo pues, si bien su obra sigue los rasgos propios de dicho movimiento literario, cronológicamente no se co-





rrespondería con él e incorpora elementos diferenciadores que precisan de un análisis pormenorizado.

### 3. MODERNISMO Y VANGUARDIA: CONTINUISMO DE MOVIMIENTOS LITERARIOS

Se ha intentado clasificar muchas veces la obra de Agustini, incluirla dentro de un movimiento literario concreto, lo cual ha dado lugar a un intenso debate entre los críticos del que no puedo más que dejar constancia por cuestiones de espacio. Lo que parece claro es que estamos ante una trayectoria literaria breve pero compleja y que la poeta incorporó influencias de diversa índole en sus textos: «El universo lírico de Delmira Agustini está conformado primordialmente por elementos tomados de la estética modernista, aunque también se encuentran en su obra reminiscencias románticas, góticas e incluso naturalistas y vanguardistas» (Fernández dos Santos, 2020: 135).

De esta manera, aunque gran parte del análisis que procedo a realizar tiene que ver con su adscripción al modernismo, este no es excluyente. De hecho, cronológicamente no cabe decir que forme parte de dicho movimiento, por lo que en numerosas ocasiones se ha querido encuadrar la poética delmiriana dentro del posmodernismo (o generación de 1900), etapa de transición entre el modernismo y las vanguardias en la que se pusieron en duda determinados postulados modernistas —es recurrente la imagen de Enrique González Martínez en este sentido, «Tuércele el cuello al cisne» (1911)—, si bien se mantuvieron otros. Bruña Bragado (2005: 45-47) analiza algunas de las características propias del posmodernismo, basándose en *Le Corre*, y aprecia que no se reconocen muchas de ellas en la obra delmiriana, sino que tienen por referente el modernismo.

No todos los críticos comparten esta postura, sin embargo, y se ha llegado a afirmar que se incluyen bajo esta denominación aquellos escritores «que, incapaces de emular el magisterio insuperable de sus mayores, toman como reacción brechas estéticas supuestamente más humildes» (Olivio Jiménez: 18). Plantear la sucesión de movimientos literarios como la posibilidad o no de imitar a los autores precedentes hace un flaco favor a aquellos escritores que, de por sí, tenían más complicado ser considerados como tal en el panorama literario de la época.



Asimismo, suele entenderse el posmodernismo como la conciencia de desgaste del modernismo y, por consiguiente, se asume una actitud que pretende parodiar o deconstruir dicho movimiento. No creo, sin embargo, que el objetivo de Agustini sea desestabilizar los paradigmas modernistas. Quizá sí lo haga desde un punto de vista formal, pero no temático ni con la pretensión de parodiar. No es que su poesía difiera o contradiga dichos postulados, sino que estamos tratando de clasificar una obra que, a mi entender, resulta inclasificable dentro de un movimiento estanco. Es evidente que su poesía evolucionó conforme fue publicando, fue adquiriendo nuevas dimensiones y significados sorprendentes y subjetivos donde se acentuó el componente erótico todavía más si cabe, así como la influencia neogótica y de lo siniestro en términos de Freud.

Otro problema que plantea la lectura de los poemas de Delmira Agustini es su posible consideración como un antecedente de las vanguardias estéticas, pues dentro de la crítica se encuentran opiniones muy dispares a este respecto que suelen nacer de la conciencia de que la obra de Agustini no parece limitarse en exclusiva al modernismo. De entrada, cabe hablar de Gwen Kirkpatrick, quien advirtió en un estudio comparativo entre Agustini y Herrera y Reissig que atribuir su producción solamente a la corriente modernista parece acotar en exceso su escritura:

Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig were latecomers to the spectacle of *modernista* extravagance. Despite their affinities with the esthetic tenets of this movement, their classification as *modernistas*, especially in the case of Agustini, is somewhat awkward. Less often noted is their role as initiators of a «new» style, as boundary breakers, as antecedents of vanguardist experimentation, the generation with which they are almost contemporaneous (1989: 307).

Asimismo, Millares atribuye a los escritores del modernismo crepuscular, como ella lo llama, «restos de la plenitud modernista así como elementos prevanguardistas» (1995: 180) y considera que el motivo por el que Delmira Agustini se acerca a los postulados vanguardistas tiene que ver con su retórica. Ocurre algo parecido con Bruña Bragado (2005: 210), quien atisba algunas características propias de las vanguardias en el onirismo y determinadas imágenes léxicas vinculadas a lo extraño o inquietante, especialmente notorias en sus poemas inéditos. Es este el caso también de Rocío Oviedo y

Pérez de Tudela (2016), pues insisten en la «cualidad de lo siniestro» de sus poemas póstumos como vinculación con el surrealismo.

Con todo, hay quienes no creen que estos indicios sean motivo suficiente como para atribuir rasgos propios de la vanguardia a sus obras o como para considerarla un posible antecedente. Es el caso de Olivio Jiménez, quien determina que «aún no se arriesgan a los experimentos de ruptura radical que impulsaría la vanguardia» (2007: 19). Guillermo Sucre (1975) no lo niega, pero tampoco llega a afirmar la vinculación de poetas como Delmira Agustini con las vanguardias y Tina Escaja mantiene que «mientras la vanguardia rechaza y rompe con la tradición dentro de una modernidad confiada, la estética de Agustini trabaja desde el centro del movimiento» (2001), por poner algunos ejemplos.

Con todo ello no pretendo adscribir la poesía de Delmira Agustini a la vanguardia estética, pero sí reconocer esta continuidad de movimientos literarios para no rechazar los rasgos que sí son apreciables dentro de su poética.

#### 4. DELMIRA AGUSTINI EN EL CONTEXTO LITERARIO DEL 1900

El Uruguay de finales de siglo estaba marcado por la inestabilidad política (caudillismo y la Guerra Grande), económica (inmigración, mercantilización de la cultura y profesionalización de la escritura), avances científicos... Se consagró en el plano socioeconómico y legal el derecho laboral, la educación popular, el divorcio y se abolió la pena de muerte. Todo ello tendría como consecuencia un impacto en la vida intelectual del lugar, si bien no todos los miembros de la generación del 1900 se interesaron del mismo modo en los acontecimientos sociopolíticos de su alrededor, lo que llevaría a ciertos desencuentros entre ellos (Fernández dos Santos, 2020: 116). Este es el caso de Delmira Agustini, poeta que, desde muy niña, comenzó a escribir y publicar en periódicos y revistas y cuya preocupación no fue más allá de su arte. Es por esto por lo que, pese a haber realizado notables aportaciones al ámbito literario y haber sentado un precedente para futuras mujeres escritoras, no me atrevería a asegurar que Agustini tuviera una intención feminista detrás de sus escritos. Que su poesía tuviera consecuencias a este respecto no implica que inicialmente llevara a cabo su labor poética con este fin, lo que no quita mérito, ni mucho menos, a su obra, solo la dimensiona en un momento en

el que, de haber actuado de forma contraria, probablemente no hubiera sido reconocida por algunos de los escritores del momento. De hecho, Delmira Agustini acudió a la hipersexualización de una pretendida figura infantil (la suya, llegando a firmar como «Jou-jou» o «la Nena») y conseguiría con ello una aceptación por parte de los intelectuales de la época.

Considero oportuno recordar que la imagen de la mujer estaba polarizada y encontrar su posición era una ardua tarea. La *femme fatale*, mujer entregada a las pasiones y de atractivo sexual quedaba, por tanto, enfrentada al ángel del hogar burgués (lo socialmente aceptado), de ahí que sorprendiera el erotismo exacerbado del que hacía gala Agustini en su poesía.

#### 4.1. Rasgos del modernismo en la obra delmiriana

##### 4.1.1. Cromatismo

Uno de los rasgos más característicos del modernismo es el abundante uso cromático en las composiciones poéticas como manera de subvertir de algún modo el uso retórico anterior, pues se establecen asociaciones sorprendentes e inesperadas y cada color llega a adquirir una simbología nueva.

Dado que carezco de espacio para profundizar en el uso de cada color, hago mención a la excelente aportación que hizo Fernández dos Santos (2020) en lo que al cromatismo respecta, pues llevó a cabo un estudio de concordancias e índices léxicos a partir de *Los cálices vacíos* (1913), dando cuenta de los colores que aparecen en su obra y con qué frecuencia los emplea. El único que había procurado señalar los colores más utilizados por los autores modernistas había sido Manuel Alvar (1958), si bien la trilogía cromática que aportó al aproximarse a la obra de Agustini («Junto a este mundo luminoso de la albura, el rosa sensual de la carne de mujer o el azul eterno forman una trilogía continuamente repetida» [1958: 58]) no coincide con los resultados de dos Santos: blanco, azul y negro.

En efecto, el uso del color blanco es muy abundante en su obra —no hay más que pensar en el título de una de sus primeras publicaciones, *El libro blanco* (*Frágil*), para corroborarlo— y hace uso del mismo tanto «en su sentido denotativo [...] como connotativo» (Fernández dos Santos, 2020: 265).

Asimismo, el color azul tiene una relevancia notable en el modernismo y el hecho de que la autora decida emplearlo con tanta asiduidad es digno de mención, pues su pretensión probablemente era acercarse a sus maestros.

Es igualmente significativo el uso del negro, pues acerca la obra de nuestra poeta a otro tipo de estéticas no necesariamente modernistas. Es el caso de lo romántico o gótico por el componente oscuro y tétrico o las vanguardias y la posibilidad de asociarlas a lo siniestro.

#### 4.1.2. *Exotismo y orientalismo*

Es uno de los elementos más característicos que toma del modernismo, especialmente en sus primeras obras. En la producción de Delmira Agustini encontramos poemas con gran carga exótica y oriental, apreciable no solo en tierras lejanas, sino también en personajes mitológicos de la antigüedad clásica, leyendas, princesas, hadas, magas, musas, etc. Tal es el caso de «El hada de color de rosa» (p. 110), donde no solo tenemos por sujeto lírico un personaje fantástico que llega a un «palacio» (v. 3) y esparce «un perfume de Stambul» (v. 4), también contamos con la presencia de «La musa de tus ensueños» (v. 6) o de personajes mitológicos como «Helena» (v. 8), «Extravagancia» (v. 10) o «Zoilo» (v. 11). El uso del orientalismo se hace especialmente patente en «Arabesco» (p. 120) con imágenes llenas «De hechizos, monstruos, gemas de las Mil y una Noches» (v. 2) o de «Hatchis, perlas, perfumes» (v. 6) protagonizadas por «la Esfinge durmiente» (v. 7), «El gran sultán moreno» (v. 8) o «el faquir con siniestras pupilas de serpiente» (v. 10).

Por tanto, vemos una intención por parte de la autora de inscribirse en el seno del modernismo y de rendir homenaje a los poetas del movimiento.

#### 4.1.3. *Mitología*

Los modernistas hicieron un uso de personajes, temas y leyendas del pasado grecolatino como lugar exótico de evasión, suntuosidad y lejanía. Así pues, no pretendo decir que el uso de la mitología fuera algo exclusivo de Delmira Agustini, sino llamar la atención sobre la peculiar forma que tiene de abordarla en sus composiciones. La autora parece cuestionar los estereotipos incluidos en los mitos haciendo mención a la sexualidad de la mujer y otorgándole una voz (tradicionalmente masculina).



De este modo, nuestra poeta subvierte el canon con una serie de recursos y mitos muy variados, como veremos a continuación, si bien me veré obligada a sintetizarlos para no extenderme demasiado. En primer lugar, cabe hablar del mito de Salomé, reseñado en más de una ocasión por la crítica. Escaja dedica gran parte de su estudio precisamente a esta figura y lo que ella representa en la poética delmiriana, ya que «participa de esa fascinación estética por el cuerpo desmembrado, si bien la inserción de un sujeto femenino que desmembra invierte la percepción canónica que fragmenta y dispersa la imagen de la mujer» (2001: 95).

Agustini emplea el arquetipo de la mujer fatal, entonces, como forma de manifestar su voz poética. Ahora bien, no se centra en el conjunto del mito (Herodías, baile de la princesa hebrea), sino en la decapitación de San Juan Bautista, que «simboliza la tradición, el poder patriarcal y, sobre todo, el carácter exclusivamente masculino del discurso literario» (Fernández dos Santos, 2020: 163). Un ejemplo de lo dicho hasta aquí es el poema «Lo inefable» (p. 193): «Pero arrancarla un día en una flor que abriera / Milagrosa, inviolable!... Ah más grande no fuera / Tener entre las manos la cabeza de Dios!» (vv. 12-14) de *Cantos de la mañana*.

Otro mito que encontramos con recurrencia en los poemas que nos ocupan es el de Orfeo, generalmente vinculado a la capacidad creadora y, una vez más, al desmembramiento del personaje mítico en el episodio de las bacantes (Escaja, 2001: 95). El caso de Orfeo le permite a Agustini reivindicar su posición como mujer escritora con una entidad propia y una sexualidad más que notoria, lo cual subvierte la estética del silencio que tanto ha predominado posteriormente en los autores posmodernos, como indica Tina Escaja (2001: 100-101). Se pone de manifiesto en el título de algunos poemas en los que se da cuenta del carácter escindido del cuerpo del amado: «Tu boca», «En tus ojos», «Para tus manos», «Tres pétalos a tu perfil», «Boca a boca» o «Tus ojos, esclavos moros».

Por último, no puedo no hacer mención al mito de Ícaro, pues no solo nos permite reforzar la idea de que Agustini se basa tanto en mitos femeninos como masculinos, sino que en poemas como «Las alas» (pp. 199-200) nos habla de un pasado idealizado desde el que la autora puede trazar nuevos horizontes – independientemente de que luego se vean truncados –: «El Iris todo, más un Iris nuevo / Ofuscante y divino, / Que adorarán las plenas pupilas del Futuro» (vv. 18-20).

#### 4.1.4. Parnasianismo: preciosismo formal. La estatua

Aunque no todo lo que promulgaba el parnasianismo interesó por igual en Hispanoamérica, la presencia de la estatua en la poesía de Agustini me pareció reseñable. Esta representa el ideal al que aspiraban los parnasianos, el preciosismo formal que la poeta negó, promulgando el verso libre. Es una forma de rebeldía contra un sistema opresor y reivindica la sexualidad femenina y la libertad creadora.

Un ejemplo de esto es «Rebelión» (p. 99), poema de *El libro blanco (Frágil)*, donde la autora hace gala de un tono más tajante de lo habitual para defender el versolibrismo («La rima es el tirano empurpurado, / Es el estigma del esclavo, el grillo», vv. 1-2), restando importancia al preciosismo de la forma si este hace que el autor no pueda crear libremente («¿Acaso importa / Que adorne el ala lo que oprime el vuelo?, vv. 8-9»).

Cabe hablar, asimismo, de la vinculación de la estatua con el mito de Pigmalión, otra de las fuentes que feminiza, pues recrea el mito de la mujer-escultora, mujer que asume el papel activo de la relación no solo a nivel sexual, sino también desde un punto de vista literario. En el caso de «Tu boca» (p. 228) nos encontramos con una mujer que crea, a partir de su cincel («Tenaz como una loca, / seguía mi divina labor sobre la roca», vv. 4-5), una estatua de la que acaba enamorándose y que torna el final en una tragedia en lugar de la dicha que quizá podíamos prever: «Y yo caigo, sin fin, en el sangriento abismo» (v. 14).

Por último, no puedo no dedicar unas líneas al poema que lleva por título «La estatua» (p. 101), cuya última estrofa (vv. 9-14) dice lo siguiente:

Miradla así – de hinojos! – en augusta  
Calma imponer la desnudez que asusta!...  
Dios!... Moved ese cuerpo, dadle un alma!  
Ved la grandeza que en su forma duerme...  
¡Vedlo allá arriba, miserable, inerme,  
Más pobre que un gusano, siempre en calma!

Como se puede apreciar, el sujeto lírico se siente apenado por la estatua, por su estatismo e imposibilidad de expresión, sensibilidad o fogosidad alguna y pide piedad para ella a quien esté dispuesto a escucharla.



#### 4.1.5. *El cisne*

El imaginario dariano, sobre el que se asentaron muchos de los arquetipos modernistas, tenía por emblema un cisne. Es reseñable, por tanto, atender al uso particular que hace Agustini de ese símbolo que, ya en la época en la que nuestra escritora desarrolló sus composiciones, se estaba agotando (remito nuevamente al verso de Enrique González Martínez: «Tuércele el cuello al cisne» [1911]). Si bien en el caso de nuestra poeta la utilización de este símbolo no sugiere un hartazgo del mismo ni la propuesta de otro en su lugar, sí es interesante conocer cómo se «desculturaliza el emblema dariano» (Molloy, 1983: 17) y llamar la atención sobre sus particularidades para superar la idea de que el uso de este icono modernista fue meramente ornamental y carente de la complejidad simbólica que tenía en el caso de Rubén Darío, como asegura Manuel Alvar (1958).

Procedo a analizar, entonces, uno de los poemas más emblemáticos de Delmira Agustini, «El cisne» (p. 255), de *Los cálices vacíos*, para apuntar algunas de las diferencias que ella otorgó a dicho símbolo.

En este poema, Agustini recrea el mito de Leda y el cisne desde una nueva perspectiva, pues el sujeto poético es la propia Leda, quien ejerce un papel activo en el acto amoroso. No obstante, no se menciona en ningún momento el nombre de la mujer ni nos sitúa en la escena «ya construida, ya enmarcada – distanciada por el mito – para observarla, espiarla, celebrarla, y, eventualmente, reconocerse en ella» (Molloy, 1983: 17), sino que reescribe el encuentro a partir de un lugar desconocido y personal («mi parque», v. 1) desde cuyo lago (equivalente a la página en blanco) puede verse reflejada exterior e interiormente: «a veces creo / Que en su cristalina página / Se imprime mi pensamiento» (vv. 4-6).

De esta forma, el poema narra la experiencia placentera desde la piel de una mujer y reivindica su papel como escritora. La connotación erótica se percibe en el propio sujeto lírico, que es quien inicia el encuentro y quien permite que avance, quien se muestra capaz de desear y de decir su deseo, de manera que «el yo dice [...] lo que Darío dejó de lado» (Molloy, 1983: 17). Es ella quien decide entregarse, quien llena al cisne («Agua le doy en mis manos / Y él parece beber fuego / Y yo parezco ofrecerle / Todo el vaso de mi cuerpo...», vv. 33-36), agotándolo en el proceso: «Hunde el pico en mi rega-



zo / Y se queda como muerto» (vv. 53-54). Es significativo, asimismo, que el placer que describe sea mutuo, que el disfrute corresponda también al sujeto femenino («Pero en su carne me habla / Y yo en mi carne le entiendo», vv. 49-50), reivindicando después la sexualidad y el erotismo de la mujer: «— A veces ¡toda! soy alma; / Y a veces ¡toda! soy cuerpo —» (vv. 51-52).

Además, transforma la imagen del cisne, dado que ya no es el emblema de perfección y pureza, sino un ave que «Tiene un maléfico encanto» (v. 16) y que ha sido contaminada por la serpiente: «Viborean en sus venas / Filtros dos veces humanos!» (vv. 27-28).

#### 4.1.6. *El vampirismo*

Ya se ha apuntado que una imagen frecuente de la mujer en la literatura modernista era la de un ser malvado y pecador que producía horror y atracción en los hombres a partes iguales. La figura del vampiro entraba en esta categorización decimonónica, modificando el imaginario dariano y otorgando a la mujer el papel de victimaria dentro de la relación heterosexual. Del mismo modo, la noche y lo oscuro sirven de telón de fondo para las composiciones de esta índole, especialmente frecuentes en *El rosario de Eros* (1924).

Así, los vampiros alteran la tradición de textos bíblicos por tratarse de una sacralización de lo profano (cisne), por incorporar el erotismo (beben del cuello) y por proporcionar la oportunidad de vivir eternamente en la tierra. Se aprecia, por consiguiente, una subversión del imaginario modernista: en el erotismo, en el sujeto agente femenino, en la agresión, en la nocturnidad y lo maldito. Vamos a ver algunos de estos rasgos en el poema que presento a continuación:

En el regazo de la tarde triste  
Yo invoqué tu dolor... Sentirlo era  
Sentirte en el corazón! Palideciste  
Hasta la voz, tus párpados de cera,  
Bajaron... y callaste... Pareciste  
Oír pasar la Muerte... Yo que abriera  
Tu herida mordí en ella — ¿me sentiste?  
Como en el oro de un panal mordiera!  
Y exprimí más, traidora, dulcemente  
Tu corazón herido mortalmente,



Por la cruel daga rara y exquisita  
De un mal sin nombre, hasta sangrarlo en llanto!  
Y las mil bocas de mi sed maldita  
Tendí a esa fuente abierta en tu quebranto.  
¿Por qué fui tu vampiro de amargura?  
¿Soy flor o estirpe de una especie oscura  
Que come llagas y que bebe el llanto?

(«El vampiro», *Cantos de la mañana*, p. 186)

Como se puede apreciar, la hablante es el vampiro hambriento y traidor «que come llagas y que bebe el llanto» de una víctima masculina que parece indefensa ante la actitud confiada y agresiva de la mujer. Se trata de alguien insaciable y fatal, pero al final del poema vemos un cambio en el tono: es consciente de su brutalidad. Y es que el deseo que había manifestado al comienzo de la composición como reivindicación torna a ser algo negativo, el vampiro es víctima y victimario al mismo tiempo, de ahí que la representación que hace del mismo Agustini sea tan novedosa.

## 4.2. Rasgos de la vanguardia estética en la obra delmiriana

### 4.2.1. Onirismo e irracionalidad

El onirismo y la irracionalidad, aunque generalmente innegables como rasgos vanguardistas y cuya presencia en la obra de nuestra poeta es indiscutible, han llevado a diversas interpretaciones que me dispongo a analizar ahora.

Se ha querido vincular lo onírico con la búsqueda de amor y la culminación del deseo (o de su ansia de él). Así, lo onírico sirve para que la lectura de versos explícitos no escandalizara a la sociedad montevideana. Gracias al distanciamiento y a lo abstracto del sueño lograba una sensación de fantasía e irrealidad con respecto al encuentro con el tú.

Pleitez Vela va un paso más allá al distinguir en la vinculación de lo onírico con el deseo dos vertientes: «el deseo amoroso y el deseo de colmar el genio artístico por medio de la escritura; la necesidad de crear un espacio donde también sea posible una “dialéctica del deseo”» (2016: 88). Es decir, la representación de dicho deseo desde el mundo de los sueños tendría que ver también con un método discursivo, un medio de dar voz a lo que siente.



Esta no es la única interpretación posible, pues el alejamiento de la razón para aproximarse al subconsciente fue uno de los preceptos del surrealismo. Aunque Agustini nunca trabajó la escritura automática de la que hacían gala los surrealistas, hecho que se puede apreciar en las numerosas correcciones que llevaba a cabo a partir de poemas previos, tal y como se encarga de anotar García Pinto (2012) en la edición de sus *Poesías completas*, lo irracional, onírico y libre de sus versos puede entenderse como un primer acercamiento a la vanguardia estética que surgiría después.

En lo que respecta al bestiario delmiriano (vampiros, serpientes, esfinge, etc.), Millares aprecia un mundo fantástico que nace del extrañamiento, «a través de un metaforismo osado que evoluciona en visiones desrealizadoras, con un despojo progresivo de las ataduras formales para sumergirse en el torrente del subconsciente y la alucinación» (1997: 25).

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, sorprende que determinados críticos no solo no vieran su posible proximidad con la vanguardia, sino que además asociaran el ensueño a una voluntad de evasión. Un ejemplo de ello es Manuel Alvar:

El fracaso personal ante la realidad vivida y la realidad intuida lleva, siempre, a buscar la evasión en el ensueño, de ahí, que este elemento irracional del que he hablado antes sea una especie de Saturno o de Penélope en la lírica de Delmira: va a fomentar y a engendrar su mundo de anhelos y cuando fracasa por incapacidad real, lo devora, y trata de crearse otro camino por el que pueda huir de la realidad o volverse a acercarse a ella. Todos estos motivos son aspectos del único problema que se encuentra en la lírica de Agustini, el del amor (1958: 62).

Limitar todo el imaginario de Delmira Agustini a una cuestión de amor y de necesidad de huir de la realidad parece encorsetar en exceso una obra llena de aristas y perfectamente capaz de generar nuevas perspectivas críticas por la sugerencia de las imágenes y la incorporación de un uso semántico y lingüístico muy personal.

#### 4.2.2. *Influencia del psicoanálisis: lo siniestro*

El concepto de lo siniestro fue estudiado por Freud a partir de un cuento de Hoffmann, «El hombre de arena» (1817). Ello daría lugar a un análisis de los

elementos que perturban y atemorizan al ser humano, de lo que permanece oculto y resulta insólito para el individuo que lo descubre, generándole angustia. Agustini era una lectora asidua de autores románticos, simbolistas y decadentes, por lo que no resulta extraño que recibiera una cierta influencia de ellos y que se tradujera en su escritura. Aunque algunas de las influencias serían exclusivamente estéticas, lo siniestro constituiría una forma de legitimar su discurso poético y sorprender a sus lectores desde su condición de mujer.

Se ha señalado también el desdoblamiento del sujeto lírico y, como consecuencia, la dificultad para reconocerse a sí mismo. Nacerá en su escritura un gusto por lo fragmentario y amenazante, un miedo atroz a la imposibilidad de reconocerse. De ahí que sea tan interesante la incorporación de la figura de la esfinge, identificada con la poeta. Constituye otro de los mitos de la *femme fatale* de la época y representa este carácter doble, híbrido, reflejo de la angustia interior de la autora, de la búsqueda de una identidad en lo más hondo de sí misma. Así, en «La ruptura» (p. 235) se aprecia una vacilación entre lo que se espera de la vida de una mujer («Érase una cadena fuerte como un destino, / Sacra como una vida, sensible como un alma», vv. 1-2) y su rebelión perversa («La corté con un lirio y sigo mi camino / Con la frialdad magnífica de la muerte», vv. 3-4), de la que inicialmente se enorgullece pero que, una vez se asoma a la laguna, se siente horrorizada por la atrocidad de sus acciones: «Refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una / Esfinge tenebrosa suspensa de otras vidas» (vv. 7-8). Agustini nos hace partícipes de su mundo interior, de sus miedos, de la inestabilidad que lo domina todo y de su voluntad de romper con ello.

El extrañamiento que se deduce de estas situaciones nos aproxima a una nueva lectura de lo siniestro en la obra de la poeta, pudiendo apreciar una representación de Eros desde el ámbito de lo siniestro: «adopta figuras que sólo pueden trazarse bajo la forma de lo reprimido u olvidado, y da lugar a enunciaciones violentas del deseo» (Bruña Bragado, 2005: 182).

Por último, la repercusión del psicoanálisis desde la perspectiva de lo siniestro es reseñable en la atracción por la muerte, influencia asimismo del decadentismo francés. Concibe la muerte del amado como algo en ocasiones deseable porque eso le permitiría poseer materialmente una parte de él, como refleja en el poema sin título que comienza con «La intensa realidad de

un sueño lúgubre» (p. 190), donde sonrío al sostener la cabeza del tú: «¡Era tan mía cuando estaba muerta!» (v. 6), definiéndose a sí misma como «hambriento buitre» (v. 3). Otras veces es ella quien desea la muerte: «Copa de vida donde quiero y sueño / Beber la muerte con fruición sombría» («Boca a boca», p. 301, vv. 1-2).

#### 4.2.3. *Imágenes de libre asociación psicológica*

Freud hizo uso de la libre asociación de imágenes, técnica consistente en expresar todo lo que pasaba por la cabeza del individuo analizado partiendo de una palabra o imagen concreta. Lograba de este modo evitar la censura o la selección voluntaria de pensamientos, de manera que constituía una forma eficaz de penetrar en el subconsciente.

Esta disciplina científica influyó en los autores vanguardistas por la intención espontánea y lúdica de muchas de sus composiciones. En Agustini podemos apreciar también una voluntad de juego y renovación que nos permitirían vincularla con esta corriente.

Posiblemente el libro que nos permite establecer la conexión con el surrealismo de manera más definitiva es *El rosario de Eros* (1924). Reconocemos en el poemario una asociación de imágenes aparentemente inconexas que juegan con el onirismo, la extrañeza y el deseo y destruyen otras imágenes tópicas. En la siguiente estrofa (vv. 15-19) se hace evidente la cercanía al movimiento surrealista:

O rosario imantado de serpientes,  
Glisa hasta el fin entre mis dedos sabios,  
Que en tu sonrisa de cincuenta dientes  
Con un gran beso se prendió mi vida:  
Una rosa de labios.

Las cuentas del rosario sirven de metonimia de los dientes y todo ello conforma una sonrisa «que hace un pliegue, una pirueta y besa al yo lírico», imagen que puede ser leída «como un primer paso de la creadora, sólo tímidamente iniciado y finalmente interrumpido por su muerte, hacia la renovación que pronto supondrían en el Río de la Plata las vanguardias estéticas» (Bruña Bragado, 2005: 204).



Con todo, la libre asociación de imágenes no se limita a lo espontáneo e irracional, puede vincularse también con las contradicciones del mundo moderno y tecnificado, pues multiplica las interpretaciones posibles y acaba con cualquier filtro. Bruña Bragado (2005) señala el poema «Con Selene» (p. 303) como ejemplo de ello, que incluye imágenes como las siguientes: «Bruja eléctrica», «magnética ronda», «Talismán [...] imantado de muerte» (pp. 210-211).

Vemos, por tanto, una permanente insatisfacción por parte de Agustini que le llevaría a seguir creando y buscando nuevas formas de expresión y que, consciente o inconscientemente, contribuirían a su filiación con el surrealismo.

#### 4.2.4. *Poética de la simultaneidad*

Uno de los principales objetivos de las vanguardias estéticas consistió en capturar la velocidad en las composiciones, el instante, como si viviéramos en un presente continuo con el que pretendían romper constantemente. Entendieron la literatura como juego y rebeldía, como el cénit de la juventud y las pasiones en un mundo visto fragmentariamente. De hecho, Dobry señala que es precisamente la simultaneidad lo que diferencia a los americanos de los europeos: «Una de las características de lo americano es la capacidad de hacer simultáneo lo que en Europa es sucesivo: Darío fue romántico, simbolista y protovanguardista» (2020).

Es precisamente esta idea de cambio e inseguridad, de unión y heterogeneidad lo que creo que podemos apreciar en la obra delmiriana. Es la poesía del instante la que se entrevé en poemas donde se da una acumulación de términos, donde se acelera el ritmo buscando la fugacidad. Un ejemplo de ello es «El intruso» (p. 168), donde Agustini da cuenta de un encuentro amoroso y describe con detalle la relación sexual, lo cual vuelve significativo el uso del tiempo y de las enumeraciones no solo por la carga erótica que le otorga, sino por la actitud desafiante que se intuye en cada verso, como si enfatizara su deseo. Los verbos se suceden sin descanso («Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas; / Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas!», vv. 9-10) y gracias al juego temporal que establece entre pasado y presente logra prolongar el momento del encuentro amoroso.



De la misma manera, el poema «Visión» (pp. 236-237) combina lo erótico con el tema del doble. Contrastan los términos (vida-muerte, día-noche, culebra-cisne) y el momento en el que la visión se desvanece coincide con la unión de los amantes y con la conversión de nuestro sujeto lírico en Leda, de ahí que espere «suspensa el aletazo / Del abrazo magnífico; un abrazo / De cuatro abrazos que la gloria viste / De fiebre y de milagro, será un vuelo!» (vv. 46-49).

En definitiva, los usos temporales, amorosos e identitarios de los que habla la autora son vinculables con la poética de la simultaneidad de vanguardia por la voluntad de alargar el presente, dar preeminencia al *ahora* aunando tiempos diversos y queriendo ser muchas versiones de sí misma a la vez. El encuentro amoroso permanece y, como consecuencia, ella misma y su reivindicación también.

## CONCLUSIONES

Para concluir, he intentado documentar en el presente trabajo lo erróneo de un acercamiento sesgado por el género de la autora o por sus años de aprendizaje imitando a los grandes autores del momento. La obra de Agustini es lo suficientemente profunda como para merecer ser estudiada desde múltiples perspectivas y movimientos literarios. Para comprender su poesía es preciso atender al contexto histórico y literario del fin de siglo montevideano y leer con atención los símbolos para ser conscientes de la subversión que lleva a cabo a partir de ellos. Y es que adentrarnos en la obra de Agustini es cambiar el sujeto de muchos mitos, ser espectadores de un proceso de escritura y reescritura complejo y lleno de caras ocultas, dar cabida al deseo femenino, a sus dudas e inseguridades, pero también a su firmeza y carácter.

Ojalá se lea la obra de Agustini con la atención que merece, ojalá reciba el reconocimiento que no tuvo la ocasión de obtener en su momento, pero, sobre todo, espero que no se olvide su legado y que podamos seguir emocionándonos con sus palabras.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTINI, Delmira (2012), *Poesías completas*, edición de Magdalena García Pinto, Madrid, Cátedra.
- AGUSTINI, Delmira (2014), *Poesías completas*, edición de Alejandro Cáceres, Montevideo, Ediciones de la Plaza.
- ALVAR, Manuel (1958), *La poesía de Delmira Agustini*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos - Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2005), *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Bern, Peter Lang.
- (2020), «Literatura, género y psicoanálisis: Delmira Agustini», en *Seminario I/XV de Teoría del Psicoanálisis Antropológico* [Salamanca, 3 de octubre de 2020]. En línea: <https://ipsisalamanca.com/2020/10/04/literatura-genero-y-psicoanalisis/>.
- DOBRY, Edgardo (2020), «Simultaneidades de lo sucesivo. Sobre la poesía de vanguardia en América Latina», en *Contexto y acción*, 265. En línea: <https://ctxt.es/es/20201001/Culturas/33651/vanguardias-america-latina-pablo-neruda-cesar-vallejo-edgardo-dobry.htm>.
- ESCAJA, Tina (2001), *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Ámsterdam - Nueva York, Rodopi.
- FERNÁNDEZ DOS SANTOS, Mirta (2016), «La impronta de lo gótico en la obra de Delmira Agustini», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5x4b3>.
- (2020), *El profundo espejo del deseo. Nuevas perspectivas críticas en torno a la poética de Delmira Agustini*, Madrid, Verbum.
- KIRKPATRICK, Gwen (1989), «The limits of “Modernismo”: Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig», en *Romance quarterly*, 36(3), págs. 307-314. doi: 10.1080/08831157.1989.9932634
- MILLARES, Selena (1995), «Valor fundacional del modernismo», en Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra (eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Universitas, S.A., págs. 165-185.





- (1997). «El modernismo visionario». En Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Andalucía, Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana de La Rábida y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, págs. 19-26.
- MOLLOY, Sylvia (1983), «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini», en *Revista de la Universidad de México*, 29, págs. 14-18.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José (2007), *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Editorial Hiperión.
- OVIEDO Y PÉREZ DE TUDELA, Rocío (2016), «El espacio de Saturno. Delmira Agustini entre lo sublime y lo maldito», en *Acerca de Delmira. Centro Virtual Cervantes*. En línea: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/agustini/acerca/oviedo.htm>.
- PLEITEZ VELA, Tania (2009), «*Debajo estoy yo*». *Formas de la (auto)representación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954)*, Tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Filología Hispánica. En línea: <http://hdl.handle.net/10803/1708>
- (2016). «Delmira Agustini, transitando y superando la órbita dariana», en *Mitologías hoy*, 13, págs. 83-100. doi: 10.5565/rev/mitologias.323.
- SALINAS, Pedro (1940), «El cisne y el búho (Apuntes para la historia de la poesía modernista)», en *Revista Iberoamericana*, 2(3), págs. 55-77. doi: 10.5195/reviberoamer.1940.808
- SUCRE, Guillermo (1975), *La máscara, la transparencia*, Venezuela, Monte Ávila Editores.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2014), «La estatua y el ensueño: dos claves para la poesía de Delmira Agustini», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3b7v8>.
- VINCENT, Nidia (2017), «Simultaneidad en las vanguardias», en *La palabra y el hombre*, 42, págs. 44-48. doi: 10.25009/lpyh.v0i42.2558



# Nocturnos de Idea Vilariño: oscuridad existencial y transformaciones poéticas

ANDRÉS SÁNCHEZ MARTÍNEZ  
Universidad de Granada

**Resumen:** Este artículo analiza el poemario *Nocturnos* de Idea Vilariño desde el punto de vista de su intertextualidad inherente. Teniendo en cuenta el conocimiento de la poeta uruguaya de la poesía modernista y asumiéndola como tradición propia, se estudian los procedimientos de apropiación de fenómenos rítmicos, imágenes y temas del género del nocturno para llegar finalmente a una reescritura de los modelos. A través de este procedimiento de transformación intertextual, Vilariño realiza un nuevo hito en la poesía hispanoamericana del siglo XX: una poética de experimentación rítmica y de depuración iconográfica, impregnada de angustia existencial.

**Palabras clave:** Idea Vilariño, poesía uruguaya, generación del 45, nocturno, reescritura intertextual.

## *Nocturnos* by Idea Vilariño: existential darkness and poetical transformations

**Abstract:** This article analyzes the poetry collection *Nocturnos* of Idea Vilariño from the point of view of its inherent intertextuality. Considering the Uruguayan poet's knowledge of modernist poetry and assuming it as her own tradition, the procedures of appropriation of rhythmic phenomena, images and themes of the nocturne genre are studied to finally arrive at a rewriting of the models. Through this procedure of intertextual transformation, Vilariño makes a new milestone in Hispanic-American poetry of the twentieth century: a poetics of rhythmic experimentation, iconographic purification and existential anguish.

**Keywords:** Idea Vilariño, Uruguayan Poetry, Generation of 45, Nocturno, intertextual rewriting.

## I

El canon poético actual se ha abierto, afortunadamente, a un buen número de poetas hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo XX que introdujeron notables novedades en la poesía de su generación. Centrándonos en el ámbito uruguayo de mediados y finales del siglo pasado, las poetas de la llamada «generación del 45» tales como Idea Vilariño, Amanda Berenguer o Ida Vitale (con una trayectoria todavía activa) abanderaron sucesivas empresas de compleja renovación. Este hecho, acompañado de la «emoción profunda que provoca su obra» (Berry-Bravo, 1999: 21) fomentó el gran éxito de trayectorias como la de Vilariño, cuya obra fue calificada de «Best Seller» en su tiempo (1999: 15). En cualquier caso, la poesía de estas autoras no puede entenderse sin lo que Octavio Paz llamaba «trayectoria de la modernidad [...] poesía en movimiento, poesía en rotación» (Paz *et al.*, 2010: 6). Estas transformaciones poéticas, obedecen en el caso de la obra de Idea Vilariño no a una aislada voluntad de experimentación métrica, sino que esta actitud emana a su vez de una realidad concreta, de una «fragmentación desasida de lo contemporáneo» (Esteban y Gallego Cuiñas, 2008: 11). Esta complejidad esencial (en ocasiones cercana a la vanguardia) (Binns, 2019: 501) se puede trasladar a los movimientos oscilatorios (o en rotación), que se observan en la actitud renovadora del poemario *Nocturnos* (1955)<sup>1</sup>, donde las quiebras del yo lírico arrojan al lector a la oscuridad esencial del poema e incluso al silencio poético fruto de una crisis existencial de la que emana una poesía dolorosa.

Esta particular poética, traspasada por el dolor de la orfandad del sujeto que no se reconoce en la realidad o la padece, vive la experiencia de la modernidad de diversas formas. En *Los hijos del limo*, Octavio Paz afirmaba:

la modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo. [...] En el pasado, la crítica tenía por objeto llegar a la verdad; en la edad

---

<sup>1</sup> En este artículo se cita la edición de los *Nocturnos* de su *Poesía completa* (2019), en donde se incluyen cuarenta y un poemas, pero la primera edición de *Nocturnos* (1955) incluía solo dieciséis composiciones. El poemario se irá enriqueciendo paulatinamente con nuevas composiciones en tanto que, como afirma Berry-Bravo, *Nocturnos* representa más que un poemario concreto, toda una «vertiente poética» de la autora (1999: 105).



moderna, la verdad es crítica. El principio que funda nuestro tiempo no es una verdad eterna, sino la verdad del cambio (1998: 50).

Esta «verdad del cambio» puede encontrarse en la poesía de Vilariño, surgida a la par de su crítica poética, que se reexamina a sí misma, destruyendo y creando al mismo tiempo. En este sentido, Ángel Rama denominó la generación de Idea Vilariño (en la que también se incluía el ensayista uruguayo) como «generación crítica», entendiéndola a un conjunto de autores, agrupados a menudo en torno a revistas como *Clinamen* (aquí se encontrarán Ángel Rama, Ida Vitale o Manuel Claps), *Número* (en donde se integraron autores como Mario Benedetti y se divulgó la obra de otras figuras del momento) o la publicación política y cultural *Marcha*.

Idea Vilariño (Montevideo, 1929-2009), poeta casi desde la infancia y nacida además en el seno de una familia cultivada y amante de la poesía y la música, compaginó esta precocidad con la veta reflexiva y crítica que aglutinó a los poetas de su generación en algunas de las publicaciones mencionadas. Aínsa (2019: 757) comenta cómo el semanario *Marcha*, por ejemplo, concentró las principales condenas a la literatura «oficialista». Ello conllevaría una revisión de la tradición poética, que en el caso de Vilariño partió de un estudio detenido de sus modelos poéticos. Así se observa en sus rigurosos estudios críticos, publicados inicialmente en muchas de las revistas con las que la poeta tenía contacto. En *Número* publicaría su «Grupos simétricos en la poesía de Antonio Machado», o «La rima en Herrera y Reissig»; de esta forma, señalaba indirectamente la poeta no solo alguno de los pilares de su tradición poética particular, sino que también aludía a los fundamentos de su comprensión formal de la poesía. Estos serán los gérmenes de trabajos posteriores como *La masa sonora del poema. Sus organizaciones vocálicas. Indagaciones en algunos poemas de Rubén Darío* (1986) y *El Nocturno de José Asunción Silva. Estudio prosódico* (2000). Como evidencian los títulos, Vilariño se interesaba en el estudio de la faceta más *objetiva* de la poesía, en la métrica y la prosodia. Desde esta perspectiva de riguroso conocimiento de los padres de la poesía moderna partirá también su cuestionamiento de la tradición. Desde su propia praxis poética, concebirá una obra que alojará en su origen modelos y géneros tradicionalmente codificados como el del nocturno para finalmente cuestionarlos y desarticularlos.

## II

Esta resultará la operación intelectual en que Ángel Rama cifra la praxis poética de la «Generación Crítica» (o «generación del 45») y que se podría aplicar plenamente para la poesía de Vilariño: «el cuestionamiento de las formas establecidas, problematizándolas, separando aisladamente sus partes integrantes -desintegrándolas bajo la óptica analítica- para así, atomizarlas, destruirlas. No es una lucha frontal en los orígenes, sino una acción de guerrillas que golpea [...] el centro caduco -el sistema- del que derivan las manifestaciones criticables» (Rama, 1972: 32). Estos golpes al sistema por parte de la poética de Vilariño partirán no de un rechazo frontal de los modelos, sino de un análisis teórico de estos, que pasará por la intertextualidad y la apropiación hasta llegar a la desintegración de las formas. Este movimiento complejo de crítica llega a formas de reescritura de modelos a los que se aproxima negándolos al mismo tiempo. Así se deduce de las propias (y a veces contradictorias) palabras de la poeta en alguna de sus pocas entrevistas, como la que concedía a Elena Poniatowska para el periódico mexicano *La Jornada* en 2004. Preguntada por sus influencias, la poeta declara:

Y Aleixandre y Neruda y Jorge Guillén y los descubrimientos de Quevedo y Yeats y de Vallejo, que leí muy tarde. [...] Escribir siguió lo más privado, auténtico, desgarrado mío, desligado, por otra parte, como acto creador, de toda voluntad o actitud «literaria». Lo que sabía y lo que hubiera incorporado ya eran yo. [...] Escribir era un acto privado y ni se me ocurría decir lo de otros o mejorar las cosas acordándome de lo que hacían. Si no tal vez lo hubiera hecho mejor (en Poniatowska, 2004).

Así, frente a las achacables *influencias*<sup>2</sup> por parte de la crítica del siglo XX, la poeta recalca su praxis escritural como ejercicio privado y de indisoluble individualidad, al margen de autores anteriores. En este sentido, si se entiende a la autora al pie de la letra, ¿dónde quedan sus estudios de Machado, Herrera y Reissig o Darío? La respuesta la sugiere Vilariño de forma irónica (o quizás humilde): si su poesía recordara a otros poetas, lo habría hecho mejor. Advierte así la autora del fenómeno intertextual de la

---

<sup>2</sup> Se considera superado en este trabajo el concepto de «influencia», cuyas limitaciones señalaba Claudio Guillén (2005: 287-288), para entender más bien el amplio fenómeno de la intertextualidad y las conexiones múltiples entre los textos que dialogan y se transforman (Kristeva, 1981: 67 y 69; Genette, 1989: 14)



*reescritura*<sup>3</sup>, que puede observarse en su obra en los términos en que definía este proceso Pérez Bowie:

[...] opción personal mediante la cual un autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso; se trata, pues de un proceso de *apropiación* y de *revisión* consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente (2010: 27)

Así, a través de una perspectiva personal y una poética propia, la autora retoma un género como el nocturno, en el que establecerá diversas reescrituras transformacionales. Ello se observa a lo largo de todo su poemario *Nocturnos* (1955), uno de los momentos de plenitud de su obra.

Con *Nocturnos*, Vilariño marca un paso fundamental en su trayectoria al tiempo que entronca con una tradición cultural muy productiva, tanto en música, como en pintura como en literatura (Litvak, 2009). En literatura, el nocturno alcanzaría el carácter de género poético, al que se dedicaron con fruición autores modernistas como José Asunción Silva, Rubén Darío, Delmira Agustini o Leopoldo Lugones en su *Lunario sentimental* (1909). Todos estos insignes poetas modernistas se mostrarían ávidos de trasladar en poesía las *correspondencias* entre artes que parecía abrir el género (Paz, 1998: 102). Por otro lado, el género proveía a la poeta uruguaya del tono deseado, proporcionaba una temática que ya a finales del XIX era «de expresión intangible de un estado de ánimo subjetivo, propiciado por la oscuridad. [...] El nocturno es un estado de ánimo; el hablante se sumerge en la penumbra interior, para captar el “corazón de la noche”, el más allá, imaginado como sombra» (Litvak, 2009: 104 y 106). Esta subjetividad y oscuridad propias del género inundarán la poesía de la uruguaya, completándose con nuevos sentidos, tornándose vehículo de expresión de una «radical negatividad, que refuta las instancias de acuerdo [...] [a] una angustia desasosegada esencial, y por el laconismo desnudo de su lenguaje» (Ortega, 2009: 237). Así, el nocturno amplificará el pesimismo de la poética de Vilariño, lo cual se mostrará a su vez en un lenguaje particular, de gran concentración.

---

<sup>3</sup> Se entiende aquí la noción de *reescritura* como fenómeno transformacional entre textos, de forma análoga a como entiende Martínez-Falero (2013) a las diferentes versiones de los mitos, que dialogan y se transforman o a las diferentes teorías sobre reescritura entre diversos lenguajes artísticos que trabaja Pérez Bowie (2010: 27).

Esta negatividad inunda todas las composiciones que conforman *Nocturnos*, contruidos sobre el eje espaciotemporal de la noche, expresada habitualmente como metáfora de la muerte (Peyrou, 2018: 15). Así se aprecia en el poema «Ven», donde el sujeto poético se dirige directamente a un «tú» que es la muerte, alcanzable en el espacio nocturno: «[...] ven muerte ven / te espero. / Toda esta noche / toda / hasta que al fin / oyera» (Vilariño, 2019: 87). La noche también representa y asiste impertérrita a la soledad del sujeto, como en «Se está solo». Pero para llegar a la anunciada desintegración y juego con las formas que presenta este poema, Vilariño parte de la intertextualidad y los ecos de los maestros de la poesía moderna, concretamente de los admirados maestros modernistas. Convendría establecer en este punto una relación con el célebre «Nocturno III» de José Asunción Silva, publicado por vez primera en 1892. También se poetizaba aquí una particular soledad del sujeto (de un «alma») durante la noche:

Una noche  
una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,  
Una noche  
[...]  
por la senda que atraviesa la llanura florecida  
caminabas,  
y la luna llena  
por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,  
y tu sombra  
fina y lángida  
y mi sombra  
por los rayos de la luna proyectada  
sobre las arenas tristes  
de la senda se juntaban.  
Y eran una  
y eran una  
¡y eran una sola sombra larga!  
¡y eran una sola sombra larga!  
¡y eran una sola sombra larga!  
[...]  
iba sola por la estepa solitaria,  
y tu sombra esbelta y ágil,  
fina y lángida,





como en esa noche tibia de la muerta primavera,  
como en esa noche llena de perfumes, de murmullos y de músicas de  
alas,  
se acercó y marchó con ella,  
se acercó y marchó con ella,  
se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!  
¡Oh las sombras de los cuerpos que se juntan con las sombras de las  
almas!...  
¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de  
lágrimas!...

(Silva, 2006: 204-206).

Como puede apreciarse, el poema de Silva se construye en base a la experimentación rítmica, fundamentalmente a partir del ritmo cuaternario que se repite de forma constante marcando los motivos principales («una noche», «una sombra», resultan rítmicamente clausulas peónicas: ooóo, siempre acentuadas en tercera) (Paraíso, 2000: 91; Vilariño, 2016: 91) y la irregularidad y gradación de la cantidad silábica hasta llegar a amagos de versículo (como en el último verso). Entre otros elementos a destacar, el colombiano construyó su poema a través de isotopías fundamentales, como la del negro («noche», «sombra») y en torno a paralelismos significativos («era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte/ era el frío de la nada»).

Sobre esta fuente de inspiración parece asentarse Vilariño en su reescritura del nocturno, que conocía desde su infancia (Albistur, 2007: 25) y cuya métrica y prosodia estudiará con extremo rigor científico en su citado trabajo sobre el *Nocturno* de Silva (Vilariño, 2016: 87-109). Ciertamente, el poema «Se está solo» parece retrotraerse al texto del colombiano, que funcionaría como *hipotexto* (Genette, 1989: 14) :

Solo como un perro  
como un ciego un loco  
como una veleta girando en su palo  
solo solo solo  
como un perro muerto  
como un santo un casto  
como una violeta  
como una oficina de noche

cerrada  
incomunicada  
no llegará nadie  
no pensará nadie en su especie de muerte  
no llamará nadie  
nadie escucharía sus gritos de auxilio  
nadie nadie nadie  
no le importa a nadie.  
Como una oficina o un santo o un palo  
incomunicado  
solo como un muerto en su caja doble  
golpeando la tapa y aullando  
y en casa  
los deudos ingieren neurosom y tilo  
y por fin se acuestan  
y al otro la muerte le tapa la boca  
se calla se muere y le arrecia la noche  
solo como un muerto como un perro como  
como una veleta girando en su palo  
solo solo solo (Vilariño, 2019: 95-96).

Entre las semejanzas que existen entre ambos textos, se aprecia nuevamente la experimentación rítmica por medio de repetición de motivos. Así, como en el poema de Silva, Vilariño manifiesta una voluntad de repetición (anáfora habitualmente); por un lado, a través de la conjunción comparativa «como», que permite la recurrencia de estructuras paralelísticas. Por otra parte, también se observa la repetición del adverbio de negación «no», así como los elementos temáticos nucleares «solo», «nadie», «muerte», «noche», «incomunicado». Con este tono entrecortado, de imágenes troceadas, Vilariño recoge el sentido de soledad y angustia por la muerte ya presente en Silva, pero lo amplía hacia nuevas significaciones. Frente a las sombras que se juntaban en la noche del poema de Silva («¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de lágrimas!») (2006: 206), el nocturno de Vilariño termina en la máxima soledad; el otro no existe, duerme mientras la muerte golpea al sujeto solo, incomunicado, inmerso en una noche de pérdida.

En la poesía de Vilariño, el concepto de lo nocturno no solo representa el entorno ambiental típico del género modernista, sino que la noche termina



penetrando en el sujeto poético para fundirse con él e insuflarle un profundo vacío. Así se aprecia en «Cerrada noche humana», donde desde el título, la poeta parece querer distanciarse de la tradición del nocturno pictórico romántico y de las sombras de los parajes desiertos o en ruinas para construir una «noche humana», interior y cerrada, en absoluta oscuridad.

Aquí estoy entregada en  
la oscura humana noche  
sin nadie más  
sin nadie  
ni esperanza de nada  
en la vacía negra sola  
cerrada noche  
sin nadie  
sin un voto ni una razón ni un pero.  
La sombra entera ciega  
limita indiferente  
mi soledad mi vida  
pura  
de nadie  
absorta  
en su propio callado desapegado abismo  
hundida en el silencio  
alcanzando la plena  
cerrada noche humana  
sin nada sin argollas  
sin cielo sin sonrisas  
sin amor sin belleza  
donde está donde es  
donde dura se queda  
ensimismada  
sola  
vacía  
es paz  
de nadie (Vilariño, 98-99)

De esta forma, en Vilariño, la oscuridad resulta sobre todo soledad, ausencia del otro y vacío en tanto que el sujeto sufre el desamparo existencial ante la inexistencia de asideros morales, espirituales, amatorios, estéticos o



volitivos de cualquier tipo. En este sentido vuelve Vilariño a distanciarse de la tradición modernista, en esta ocasión, del propio modernismo uruguayo, representado por voces como Delmira Agustini en su «Nocturno» (*Los cálices vacíos*, 1913):

Fuera, la noche en veste de tragedia solloza  
Como una enorme viuda pegada a mis cristales.

Mi cuarto...  
Por un bello milagro de la luz y del fuego  
Mi cuarto es una gruta de oro y gemas raras:  
Tiene un musgo tan suave, tan hondo de tapices,  
Y es tan vívida y cálida, tan dulce que me creo  
Dentro de un corazón...

[...]

Y yo te amo, Invierno!  
Yo te imagino viejo,  
Yo te imagino sabio,  
Con un divino cuerpo de mármol palpitante  
Que arrastra como un manto regio el peso del Tiempo...  
Invierno, yo te amo y soy la primavera...  
Yo sonroso, tú nievas:  
Tú porque todo sabes,  
Yo porque todo sueño...

Amémonos por eso!...  
Sobre mi lecho en blanco,  
Tan blanco y vaporoso como flor de inocencia,  
Como espuma de vicio,  
Invierno, Invierno, Invierno,  
Caigamos en un ramo de rosas y de lirios!

(Agustini, 2012: 227)

Los contrastes entre ambas composiciones resultan claros. Frente a la noche exterior que evoca Agustini («Fuera, la noche [...] solloza»), Vilariño construye un espacio nocturno interior de angustia y soledad en el que solo reina la nada: «Sin nada sin argollas/ Sin cielo sin sonrisas / Sin amor sin belleza».



Así, en esta noche esencial, no hay ni cielo, ni recompensa futura, ni amor ni belleza, a diferencia de Agustini y su estetización de la noche, en deuda con el parnasianismo decimonónico: «Mi cuarto es una gruta de oro y gemas raras»<sup>4</sup>. Existe además en la poeta modernista a una suerte de unión entre las estaciones que cancelan así el tiempo lineal, en un ansia de eternidad trascendente ausente en Vilariño: «Invierno, yo te amo y soy la primavera». Además, en medio de la soledad nocturna del sujeto, se desliza una idea nueva en «Cerrada noche humana», la aceptación del vacío, resaltada por el ritmo cortado de versos bisílabos y trisílabos, presentes también en el Modernismo, aunque ajenos del significado desolado que aporta más tarde la uruguaya: «Sola / Vacía / Es paz / De nadie». De esta forma, en Vilariño, la soledad y el vacío se tornan paz suprema, individualidad pura alejada del otro.

Este espacio de vacío nocturno no permite al sujeto la permanencia, sino que el malestar lo impele a salir, a buscar auxilio en la noche total, que como se ha visto, adquiere el valor de final, de muerte. Así se aprecia en poemas como «No», donde se muestra desde el título el valor de la negación y de la anulación de la voluntad, tendiendo puentes nuevamente con el modernismo y poetas como Manuel Machado<sup>5</sup> en «Si muriera esta noche»:

Si muriera esta noche  
si pudiera morir  
si me muriera  
si este coito feroz  
interminable  
peleado y sin clemencia  
abrazo sin piedad  
beso sin tregua  
alcanzara su colmo y se aflojara  
si ahora mismo

---

<sup>4</sup> Se observa aquí la voluntad de Agustini de *adornar* el entorno, siguiendo el afán esteticista de parnasianistas y decadentistas que llegará hasta Huysmans en su *À Rebours* (1884) cuyo héroe Des Esseintes, en el capítulo IV de la novela llega a decorar el caparazón de una tortuga con piedras preciosas, causándole la muerte al animal. En cuanto a los efectos lumínicos que acarrear el tópico de las joyas en espacios naturales o artificiales, puede compararse el poema de Agustini con precedentes como la poesía de Heredia en «El arrecife de coral»: «Y un golpe repentino de su aleta de fuego / hace por el cristal triste, inmóvil y azul / correr temblores de oro, de nácar y esmeralda» (en Feria, 2016: 277)

<sup>5</sup> En este sentido, late en la obra de Vilariño reflejos de poemas como «Adelfos» (*Alma*, 1902): «Mi voluntad se ha muerto una noche de luna / en que era muy hermoso no pensar ni querer [...]» (Machado, 2000: 119).

si ahora  
entornando los ojos me muriera  
sintiera que ya está  
que ya el afán cesó  
y la luz ya no fuera un haz de espadas  
y el aire ya no fuera un haz de espadas  
y el dolor de los otros y el amor y vivir  
y todo ya no fuera un haz de espadas  
y acabara conmigo  
para mí  
para siempre  
y que ya no doliera  
y que ya no doliera (Vilariño, 2019: 93).

Nuevamente Vilariño juega aquí con el ritmo que aportan las repeticiones, en este caso, de la conjunción «si» y las estructuras paralelísticas, que resaltan conceptos que caracterizan el desgarramiento del sujeto poético. No obstante, en esta ocasión la desesperanza no procede de la experimentación de la soledad o de la fragmentación o imposibilidad de reconocimiento propio del sujeto, como en «Quiénes son»: «Quiénes son quiénes son / metidos en mi vida / imponiendo ternura / espectros como yo / momentáneos y vanos / iguales a las hojas que pudre cada otoño / y no dejan memoria» (2019: 97). A diferencia de esta composición, anclada en una suerte de vacío o «desintegración» (Blixen, 2007: 149), en el caso de «Si muriera esta noche», la acción procede del «coito feroz», del «abrazo sin piedad» que puede exorcizar el estado en que vive el individuo:

y la luz ya no fuera un haz de espadas  
y el aire ya no fuera un haz de espadas  
y el dolor de los otros y el amor y vivir  
y todo ya no fuera un haz de espadas (Vilariño, 2019: 93).

Ante esta situación en que el exterior y las pasiones humanas dañan al sujeto, el orgasmo podría resultar una salida<sup>6</sup>: «si ahora / entornando los ojos me muriera». No obstante, como si ni siquiera la unión sexual pudiera consumarse, el sujeto poético pide finalmente el embotamiento, la anulación

---

<sup>6</sup> En palabras de Hugo Achugar, «no todo es caída, derrota, angustia en la poesía de Idea. Hiroshima, el horror del genocidio de la bomba atómica conjugado con el amor sufrido por esa mujer que vive la pasión erótica, el amor absoluto y fundante, Hiroshima y su calcinada piel dan cuenta de algo más» (2007: 153).



del sentido, para ya no sentir ese «haz de espadas», imagen con que se denomina al exterior que hiere: la luz, el aire, el amor, el dolor del otro.

Aparte de los hipotextos de Silva y Agustini, la poesía de Vilariño suele mirar también la obra de Darío<sup>7</sup>. Concretamente, la uruguaya parece completar las sugerencias de otro nocturno, uno de los que incluía el autor de *Azul...* en *Cantos de vida y esperanza* (1905):

Los que auscultasteis el corazón de la noche,  
los que por el insomnio tenaz habéis oído  
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche  
lejano, un eco vago, un ligero ruido...

[...]

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,  
y la pérdida del reino que estaba para mí,  
el pensar que un instante pude no haber nacido,  
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!

Todo esto viene en medio del silencio profundo  
en que la noche envuelve la terrena ilusión,  
y siento como un eco del corazón del mundo  
que penetra y conmueve mi propio corazón (Darío, 2014: 450-451).

A diferencia de Darío, en «Si muriera esta noche» y en otros de sus nocturnos, Vilariño no solo se lamenta por el sinsentido existencialista de la vida humana, lo que representa, en cualquier caso, uno de los centros de su poesía: «La literatura solo tiene sentido si es capaz de decir sin trampas y expresar con impiadosa lucidez la desolada experiencia del hombre, su absurda existencia, su soledad sin acomodo, su ser para la muerte» (Larre Borges, 2007:145). Se produce sin embargo en «Si muriera esta noche» una reescritura del poema dariano; primero rompe con la regularidad de las estrofas en alejandrinos del nicaragüense, después, a nivel temático, la poeta asume el absurdo de la existencia y se recrea luego en el dolor hasta pedir finalmente la muerte («y que ya no doliera/ y que ya no doliera»). Por otro

---

<sup>7</sup> Así confesaba la poeta en una entrevista con Jorge Albistur: «Darío tiene tanta vigencia como otros grandes poetas que en el mundo han sido. [...] me esforcé por demostrar esa vigencia en el mejor Darío, descartando todo lo caedizo y desechable, rescatando al poeta mejor [...]» (2007: 22).

lado, la poeta rellena las sugerencias darianas en imágenes como «el corazón de la noche» y «el corazón del mundo». En este sentido, la poesía de Vilariño transmuta el sentido de la noche en su poesía; ya no resulta compendio de sentidos esotéricos, donde podría hallarse la “Harmonía” cósmica dariana (Jrade, 1986: 125), sino que representa un espacio en donde resalta la conciencia de la angustia ante la realidad y el dolor del otro.

Para Martha Canfield, «Si muriera esta noche» representa uno de los paradigmas de expresión del «malestar contemporáneo», de «la pérdida de toda esperanza de trascendencia metafísica o religiosa, [...] nacemos para morir, vivimos para ser destruidos, amamos para ser traicionados, humillados, abandonados» (en Peyrou, 2018: 16). A esta situación interior del individuo y exterior del sujeto con respecto a su entorno social también responde la poesía. En este sentido se expresaba Vilariño en la citada entrevista a Poniatowska:

La poesía puede ser como el acto creador algo muy íntimo, pero una vez realizada podría darse la necesidad de comunicación. [...] Sin embargo, uno es más que su yo profundo, que su posición metafísica; hay otras cosas que cuentan: el dolor por la tremenda miseria del hombre, el imperativo moral de hacer lo posible por que se derrumbe la estructura clasista para dar paso a una sociedad justa. Aun cuando uno sea coherente con su actitud esencial hay una sola coherencia posible, no puede evitar ver el dolor, no puede rehuir el deber moral. Y entonces se pone a compartir la lucha, a ayudar la esperanza (en Poniatowska, 2004).

De esta forma, la uruguaya declara también la fundamental función comunicativa de la poesía, inseparable de la ideología desde donde se construye. Esta puede resultar más o menos velada, pero siempre aparece, desde el dolor ante una realidad hostil que se insinúa en «Si muriera esta noche» hasta la crítica frontal a una situación política (Blixen, 2007: 150), como en los poemas de *Pobre mundo* (1988), entre los que se incluyen «A Guatemala» o «Playa Girón», sobre la invasión en la Bahía de Cochinos<sup>8</sup> en Cuba.

---

<sup>8</sup> Sobre la invasión de cubanos exiliados, apoyados por el gobierno de Estados Unidos contra el gobierno de Fidel Castro en 1961 versa «Playa Girón», de tono abiertamente combativo: «Siempre habrá alguna bota sobre el sueño / efímero del hombre / una bota de fuerza y sinrazón / pronta a golpear / dispuesta a ensangrentarse. / [...] España Argelia Hungría y todo el resto / en que entran la injusticia la opresión / el abandono el hambre el frío el miedo / la explotación la muerte / todo el horror todo el dolor del hombre. / Va cambiando de pies según el oro / según la fuerza y el poder se mudan / pero siempre habrá alguna / a veces más de una / pisoteando los sueños de los hombres» (Vilariño, 2019: 246-247).





Frente al exterior combatido en estos poemas abiertamente políticos, el individuo se repliega en *Nocturnos* hacia la asfixia del vacío y la oscuridad que anuncian la muerte. Sin embargo, la noche también se puede revestir de significaciones benéficas para el sujeto poético, como se declara en «La noche», uno de los puntos climáticos del poemario:

La noche pozo suave  
y atorado de sueños  
soporta aun la cuota  
de otro y la rebasa.  
La noche que es eterna  
que ignora el sol y el bárbaro  
simulacro del día  
que perdura intocada.  
Su tinta como un ácido  
destruye las miserias  
que a la hora veinticuatro  
cada día le arroja.  
La noche pozo suave (Vilariño, 2019: 122).

Así, la huida de la angustia existencial expresada en otros poemas de *Nocturnos* se cifra finalmente en la metáfora de la noche como pozo, en la que el sujeto poético encontrará la muerte por ahogamiento. En busca de una suerte de depuración poética juanramoniana, la noche se eterniza, se vuelve trascendente. Se convierte así el espacio nocturno en imagen pura («es eterna»), que trasciende lo real (la realidad hostil, exterior e interior del sujeto en tanto que fragmentada) y lo supera, convirtiéndose en «pozo suave», *hospitalario* en tanto que lugar donde el sujeto puede encontrar, por fin, un refugio eterno.

### III

Este punto extremo alcanza la postura crítica axial en la obra de Vilariño: desde la reescritura de la tradición poética del nocturno modernista hasta la duda y huida ocasional de la propia escritura, como se declara en «No»:

No debiera escribirlo  
no debiera quedarme  
sufriendo aquí,



sintiendo  
el horror del vacío  
dejando que yo  
que esto  
se haga vértigo  
náusea.  
Tendría que volverme  
tendría que reírme  
y de una vez  
dejarlo (2019: 123).

Aparece así en este poema de 1962 no incluido en la primera edición de *Nocturnos* el rechazo de la escritura en tanto que esta actividad puede invocar el vértigo existencial, la «náusea». Frente a ello, el sujeto poético fantasea quizás con la vida y sus goces («tendría que reírme»), alejándose así del sufrimiento escritural.

Extremando este sentido de negatividad y nihilismo (como hemos visto, nuclear en *Nocturnos*), realizaba Poniatowska su valoración de la poética de Vilariño en un comentario con el que cerraba su citada entrevista. Para la escritora mexicana, en referencia a la poesía de la autora de los *Nocturnos*, «su actitud recalcitrante le ha dado su fuerza, pero también su debilidad» (2004). Conviene quizás cuestionar en parte estas declaraciones. Como se ha estudiado a lo largo de este trabajo, la oscuridad existencial que inunda parte de la poesía de Vilariño no constituye la nota única de su poética. Con *Nocturnos*, la poeta entra en un pozo de desesperanza que continuará a lo largo de su obra, pero del que saldrá esporádicamente. La crítica que anunciábamos al inicio como centro de su obra poética y ensayística también intenta a veces desarticular la oscuridad de sus versos. Así se ha observado cuando parece renunciar a la escritura, o cuando desarrolla el tema amoroso, uno de los centros de su poemario posterior, *Poemas de amor*:

Decir no  
decir no  
atarme al mástil  
pero  
deseando que el viento lo voltee



que la sirena suba y con los dientes  
corte las cuerdas y me arrastre al fondo  
diciendo no no no  
pero siguiéndola (Vilariño, 2018: 33).

Siguiendo la estela de Odiseo atado al mástil de su barco para seguir su navegación, aparece aquí otra clave de la poética de Vilariño, una lucha constante entre la negación y el deseo a veces irrefrenable de experimentar y huir hacia nuevas realidades.

Como ha podido comprobarse, el punto de partida de *Nocturnos* emana de una profunda reflexión intertextual, situándose frente a un género de extenso recorrido. En sus nocturnos, Vilariño se remonta de manera más o menos velada a modelos anteriores de prestigio, como eran los poetas modernistas. En concreto, de su admirado Silva, Vilariño recogerá la afición por la experimentación rítmica<sup>9</sup>, que funcionará en caso de la poeta como amplificación a la angustia existencial expresada. De Agustini y de Darío permanecerá en Vilariño un espacio de espesura nocturna, aunque romperá con el esteticismo de la autora modernista y con el esoterismo del nicaragüense. Como consecuencia de estas apropiaciones y reescrituras aparece una apuesta de depuración formal que exprese de forma más certera el desgarró existencial. En el fondo de la postura renovadora de *Nocturnos* que implica su paradójica negatividad motriz se halla la noción de la «verdad del cambio» a la que aludía Paz (1998: 50), el criticismo axial de la modernidad al que de forma traumática se acoge el existencialismo de Vilariño. En última instancia, esta postura poética redundará en varios hallazgos; entre ellos, la desarticulación de las imágenes tradicionales de un género altamente codificado para marchar hacia la desnudez de la emoción poética y la inmersión en una oscuridad esencial (benéfica o asfixiante) que rara vez en este poemario conocerá alternativas.

---

<sup>9</sup> En la entrevista citada a Poniatowska, Vilariño reivindica el ritmo como motor de su poesía, ajena al versolibrismo: «Nunca los ha habido [versos] menos libres. Un ritmo riguroso los ordena y sólo para los ojos parecen libres. ¿Qué significado tiene el ritmo? Es fundamental en todo hecho poético. En un poema puede fallar todo lo demás; hasta puede, en determinados juegos, faltar el sentido; nunca el ritmo. Es esencial; por él algo es o no lírico» (en Poniatowska, 2004).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, Hugo (2007), «¿La salvación por el amor?» en Ana Inés Larre Borges (coord.), *Idea: la vida escrita*, Montevideo, Cal y Canto, págs. 151-155.
- AÍNSA, Fernando (2019), «Uruguay: una poesía de encrucijada y asimilación», en Trinidad Barrera López (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana III*, Madrid, Cátedra, págs. 751-766.
- AGUSTINI, Delmira (2012), *Poesías completas*, edición de Magdalena García Pinto, Madrid, Cátedra.
- ALBISTUR, Jorge (2007), «Entre la pasión y el escepticismo: Partida en dos», en *Idea: La vida escrita*, Montevideo, Cal y Canto.
- BERRY-BRAVO, Judy (1999), *Idea Vilariño: poesía y crítica*, Montevideo, Editorial Banda Oriental.
- BINNS, Niall (2019): «Últimas tendencias y promociones: postvanguardias y posmodernidad», en Trinidad Barrera López (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana III*, Madrid, Cátedra, págs. 499-520.
- BLIXEN, Carina (2007), «La sobreviviente», en Ana Inés Larre Borges (coord.), *Idea: la vida escrita*, Montevideo, Cal y Canto, págs. 148-150.
- DARÍO, Rubén (2014), *Azul... Cantos de vida y esperanza*, edición de José María Martínez, Madrid, Cátedra.
- ESTEBAN, Ángel y GALLEGRO CUIÑAS, Ana (2008), *Juegos de manos. (Antología de la poesía hispanoamericana de la mitad del siglo XX)*, Madrid, Visor.
- FERIA, Miguel Ángel (2016), ed., *Antología de la poesía parnasiana*, Madrid, Cátedra.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GUILLÉN, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- JRADE, Cathy Login (1986), *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, FCE.



- KRISTEVA, Julia (1981): *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos.
- LITVAK, Lily (2009), «La pintura de la música. El nocturno en la pintura, la literatura y la música, 1870-1915», en *Quintana*, 8, págs. 95-111.
- LARRE BORGES, Ana Inés (2007), «Gabardina y tristeza: una poesía existencial», en Ana Inés Larre Borges (coord.), *Idea: la vida escrita*, Montevideo, Cal y Canto, págs. 142-147.
- MACHADO, Manuel (2000), *Alma. Caprichos. El mal poema*, edición de Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Castalia.
- MARTÍNEZ FALERO, Luis (2013), «Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura», en *Signa*, 22, págs. 481-496.
- ORTEGA, Julio (2009), ed., *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, México, Siglo XXI.
- PAZ, Octavio (1998), *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.
- PAZ, Octavio, CHUMACERO, Alí, PACHECO, José Emilio y ARIDJIS, Homero (2010), *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2010), «Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión», en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, págs. 21-43.
- PEYROU, Rosario (2018), «Prólogo», en Idea Vilariño, *Vuelo ciego*, Madrid, Visor.
- PONIATOWSKA, Elena (2004), «Esencial y desesperada. Entrevista con Idea Vilariño», *La Jornada Semanal*, domingo 8 de agosto de 2004, 492. En línea: <https://www.jornada.com.mx/2004/08/08/sem-elena.html> Último acceso el 18 de diciembre de 2021.
- RAMA, Ángel (1972), *La generación crítica: 1939-1969. I Panoramas*, Montevideo, Editorial Arca.
- PARAÍSO, Isabel (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros.

SILVA, José Asunción (2006), *Poesía. De Sobremesa*, edición de Remedios Mataix, Madrid, Cátedra.

VILARIÑO, Idea (2016), *La masa sonora del poema*, edición de Ignacio Bajter, Montevideo, Biblioteca Nacional.

\_\_\_ (2018), *Vuelo ciego*, edición de la autora, prólogo de Rosario Peyrou, Madrid, Visor.

\_\_\_ (2019), *Poesía completa*, Barcelona, Lumen.



# Alejandra Pizarnik y la escritura de la herida

GEMA BAÑOS PALACIOS  
*Universidad Autónoma de Madrid*

**Resumen:** La figura de Alejandra Pizarnik (1936-1972) no es solamente la de un referente literario ampliamente reconocido por la crítica, sino que se ha convertido en una suerte de leyenda, un mito que fue alentado por sus lectores pero también por el relato que la propia autora hizo de sí misma a través de sus *Diarios* y otros escritos. Este artículo se propone articular algunas de las claves que rodean a la creación de un personaje –o mejor, personajes– por parte de Alejandra Pizarnik, de manera que se abordará su relación con el lenguaje y con la noción del exilio, la emergencia del cuerpo a través del corpus textual, así como la comprensión de su obra desde una perspectiva que reconcilia sus textos canónicos, es decir, sus libros de poesía, con otros textos en prosa en los que la transgresión verbal se convierte en protagonista.

**Palabras clave:** Autoficción, fragmentación, otredad, performance, transgresión.

## Alejandra Pizarnik and the writing of the wound

**Abstract:** The figure of Alejandra Pizarnik (1936-1972) is not only that of a literary reference widely recognized by critics, but has become a sort of legend, a myth that was encouraged by her readers but also by the account that the author made of herself through her *Diaries* and other writings. This article aims to articulate some of the keys surrounding the creation of a character -or rather, characters- by Alejandra Pizarnik, so that her relationship with language and with the notion of exile, the emergence of the body through the textual corpus, as well as the understanding of her work from a perspective that reconciles her canonical texts, that is, her books of poetry, with other prose texts in which verbal transgression becomes the protagonist, will be discussed.

**Key words:** Autofiction, fragmentation, otherness, performance, transgression.

## 1. INTRODUCCIÓN: «COMO UN PEQUEÑO FARO DESPIERTO EN LA NOCHE DE LA SELVA LITERARIA»<sup>1</sup>

**P**atricia Venti, en la nueva edición de la biografía de Alejandra Pizarnik recientemente publicada por Lumen junto a Cristina Piña, comienza sus palabras preliminares preguntándose por la verdadera identidad de la autora argentina:

¿Quién fue realmente Alejandra Pizarnik? ¿La polígrafa de palabras “puras” y forjadora de su propia leyenda? ¿O la escritora existencial, pornográfica, tremendista, que se las ingenió para engañar y ocultar determinados episodios de su vida-obra? (Venti, 2021: 20).

La gran cantidad de materiales bibliográficos que han aparecido en los últimos años en torno a la figura de Pizarnik convierte este interrogante en un dilema nada desdeñable a la hora de aproximarse a su obra. Se trata de una perspectiva que trata de aunar el corpus textual que la autora consiguió alumbrar gracias a su avezada pluma y las vivencias que fueron esenciales para la construcción de dicho imaginario literario. De esta forma, el universo desplegado por la argentina alberga elementos que se encuentran entre la realidad y la ficción, y que muy a menudo resultan inseparables.

La aportación de Venti y Piña es un trabajo notable en tanto tiene como objetivo esclarecer y profundizar en muchas zonas oscuras de la biografía de la autora a partir de los textos extraídos de sus *Diarios* y *Nueva Correspondencia*, así como del archivo depositado en la Universidad de Princeton, sin olvidarse del testimonio de amigos, familiares y conocidos de la poeta. Cristina Piña en su propio prefacio a la biografía señala que en esta nueva edición se añaden muchos datos relevantes que no constaban en su propia edición de 2005, de manera que gracias a este trabajo de las dos investigadoras es posible seguir indagando en la obra pizarnikiana desde una perspectiva biográfica con más fidelidad a la autora (2021: 15). Uno de los factores que ha condicionado y limitado el acceso de sus textos es la propia edición incompleta de los mismos, dado que no es hasta la edición de los *Diarios* de 2013 cuando se ha podido tener noticia de los fragmentos escritos en 1950 a muy temprana

---

<sup>1</sup> Con estas palabras describe Ivonne Bordelois a su amiga, Alejandra Pizarnik, en la introducción a la *Nueva correspondencia*.





edad. Tal y como pone de relieve Piña, gracias a esos textos descubrieron que en Pizarnik se hallaba presente una clara división de la subjetividad que evidencia una capacidad de autorreflexión sumamente prodigiosa. Por otro lado hay que tener en cuenta, como señala Mariana di Ció en su estudio sobre Pizarnik, que hay muchas razones para pensar que pueda tratarse de una reescritura de los *Diarios* posterior, dado que la escritora tenía tendencia a perfeccionar y corregir una y otra vez sus textos (2021: 15).

Venti y Piña explican la fusión -y confusión- entre vida y obra en Alejandra Pizarnik a través de su propia concepción de la poesía, estrechamente vinculada e influida por la estética literaria de los poetas malditos a los que admiraba, entre los que podríamos destacar a Rimbaud, Lautréamont o Artaud (2021: 31). Para estos autores la poesía pone en juego la vida y una experiencia límite del yo, en pos de una búsqueda del absoluto, que en Pizarnik culminó con el desenlace de su propia muerte con una sobredosis de pastillas de Seconal sódico el 25 de septiembre de 1972. Un fragmento extraído de sus *Diarios*, citado en multitud de trabajos, se hace eco de esta asunción de la vida desde la literatura, que tiene como consecuencia directa un «coqueteo» más que evidente con la propia muerte real de la autora:

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real, fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real, pues éste no existe; es literatura. (Pizarnik, 2013: 405).

Si bien es cierto que en este fragmento el tono negativo empleado por la poeta, -en el que reconoce que se encuentra aprisionada por su propia creación literaria, lo que inmoviliza por extensión su vida personal- resulta sumamente desalentador, existen visiones que nacen de su propia pluma que contrastan por la luminosidad que desprenden. Estas afirmaciones ponen de relieve su confianza rotunda en la palabra escrita, que llega a considerar una instancia de salvación, tal y como se refleja en este pasaje de sus *Diarios*: «¿Posibilidad de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco» (2013: 215).

Por otro lado, Patricia Venti, en su estudio *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* (2008) indaga en los rasgos propios del

*dictum pizarnikiano* a través de sus diarios, y en su búsqueda exhaustiva del sujeto que se construye a través de la escritura se encuentra cara a cara con un hecho muy claro: la Alejandra Pizarnik que emerge a través de sus textos no se revela como un yo total y cohesionado porque su forma de vivir es un espejo de su escritura, es decir, aquello que domina es la rotura, la dispersión y la fragmentación (2008: 52). Venti pone como ejemplo la reflexión de la poeta sobre el hallazgo del aborto como un emblema literario dentro de su propia obra, lo que sin lugar a dudas es un símbolo de la pérdida y de la ausencia como una revelación constante, que empuja a la destrucción. Pizarnik lo recoge en palabras de la siguiente manera: «Estoy anómalamente fragmentada. Por eso mis pequeños poemas. El aborto es mi emblema, mi emblema de bordes mordidos» (2013: 663). El componente visual considerablemente llamativo (“bordes mordidos”) empleado para nombrar el aborto conduce a pensar en la resistencia física, casi animal, ejercida por la poeta para tratar de rebelarse contra la naturaleza de su propia desaparición. Por otro lado, según Patricia Venti es posible afirmar que ningún rostro aparecido en sus *Diarios* es la Pizarnik autora real, aunque podamos reconocerla en todos ellos, porque no existe un yo cerrado sino un abanico indeterminado de yoes (2008: 52). Este singular despliegue de yoes, a modo de reparto en una dramatización, coincide con la aparición de personajes o de metáforas del yo en su obra poética: algunas de las versiones pizarnikianas más conocidas son “la enamorada del viento”, “la viajera” o la “pequeña naufraga”. Cabe mencionar que una posible manera de bautizar a estas variaciones metafóricas podría ser la de *figuras*, dado que la propia Pizarnik empleó este término dentro de su último poemario publicado en vida, *El infierno musical*, para titular dos partes del libro, que reciben los nombres respectivos de “Figuras del presentimiento” y “Figuras de la ausencia”.

Podemos entroncar esta denominación con la semblanza que le dedica su amiga la escritora y crítica Sylvia Molloy titulada “Figuración de Alejandra”, ya que propone pensar en la construcción urdida por la escritora como una identidad hecha de retales y pequeños fragmentos que le sirven para componer su propia imagen y asentar su escritura. Molloy afirma que la autofiguración como escritora de Pizarnik trazada a través de los fragmentos que aspiran a componer un corpus textual no puede desvincularse del hecho de que la escritora, en primer lugar, presenta su cuerpo como obra y, en segundo lugar, este se corresponde con una actitud o una pose *dandy*. Esta imagen



de *dandy* es en Alejandra Pizarnik una propuesta de construcción de un personaje que se revela tal y como es, de forma que su pose no es ocultamiento ni apariencia desdibujada, sino una elaborada performance que dibuja su composición del yo. Esta identidad se construye a través de una autofiguración que persigue desconcertar y distinguirse de los otros, a través de la mirada de los otros. Molloy argumenta que las performances tanto textuales como corporales de Pizarnik responden a un trabajo de escopofilia, según el cual se escenifica el “mirarse mirar y mirarse mirando” que atraviesa toda su obra (2012: 20), a lo que la crítica añade:

El diario de Pizarnik reflexiona, cuestiona y sobre todo, cita textos que va juntando al azar, como quien almacena material que puede ser útil en un futuro: para componer su imagen, para asentar su escritura (Molloy, 2012: 20).

Este repertorio era bautizado como su “Casa de citas” o “Palais du vocabulaire”, y se trata de un trabajo notablemente exhaustivo en el que ha trabajado especialmente Mariana Di Ció en su obra *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d’Alejandra Pizarnik*.

## 2. EL EXILIO DEL LENGUAJE Y EL EXILIO VITAL

La crítica ha contribuido a forjar una concepción de la figura de Alejandra Pizarnik no solamente próxima a la idealización del mito, sino también como la de una autora que posee un lenguaje que se percibe como extranjero, radicalmente distinto a cuanto existe dentro del campo literario argentino, desde la aparición de su primer poemario, *La tierra más ajena*. Resulta interesante vincular la vivencia que Pizarnik tenía de su extranjería respecto de su propia lengua con la teoría de Rosi Braidotti sobre la subjetividad nómada y su propuesta de repensar el cuerpo a partir de un cuestionamiento del propio sujeto como un ser en proceso de hibridación y nomadización, poseedor de una identidad compleja y múltiple (2000: 49). Braidotti vincula la vivencia de la subjetividad nómada con una defensa de una postura políglota, de manera que entiende que no hay lenguas maternas sino sitios lingüísticos que se toman como punto de partida, lo que supone un continuo deslizamiento entre idiomas que se nutre de diferentes fuentes. La crítica introduce una noción de escritura que se encuentra muy ligada con la concepción pizarnikiana de la poesía y llega a

afirmar: «la escritura tiene que ver con desarticular la naturaleza sedentaria de las palabras, desestabilizar las significaciones del sentido común, deconstruir las formas establecidas de la conciencia» (Braidotti, 2000: 47).

En los textos de Pizarnik encontramos una pluralidad de voces, en una hibridación de sujetos y lenguajes. La autora alude frecuentemente a la falta de raíces y una carencia de origen, que se trasluce en afirmaciones como esta, extraída de sus *Diarios*: «Mi única culpa consiste en no poder recordar dónde puse mi cordón umbilical, aquella noche que nació» (Pizarnik, 2013: 178). Por otra parte, Andrea Ostrov señala que es necesario comprender el tópico del exilio no sólo como una expresión de su construcción subjetiva sino también como una alusión a la marginalidad del arte y del artista dentro de la cultura de masas (2013: 50-51). Ostrov se ha encargado de la edición y recopilación de las cartas entre Pizarnik y su padre, León Ostrov, que fue su primer psicoanalista. En Pizarnik hay una imposibilidad de relación con los otros que se traduce en su perpetua lucha con el lenguaje. Así, en una carta a Ostrov escribe: «El lenguaje me es ajeno. Esta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia. [...] El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera» (2013: 51). En los *Diarios* son muy frecuentes las reflexiones en torno a este extrañamiento de la lengua, que se alza como un verdadero obstáculo que le impide articular la palabra escrita. Leemos: «los problemas que me plantea el escribir. El primero, mi exilio del lenguaje. Dada mi espontaneidad y mis fuerzas debiera arrojarme sobre quinientas hojas en blanco y “escribir como siento”» (2013: 580). Es decir, surge una diatriba entre el impulso natural de la escritura y la distancia con respecto a la propia lengua. A continuación, explica cuál es su lenguaje propio y cómo este se traslada al papel: «Ahora bien: sucede que yo no siento mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas. O sea, que escribir, en mi caso, es traducir». La crítica Mariana di Ció ha dedicado un capítulo de su estudio sobre la autora a explicar cómo funciona en Pizarnik esta articulación de lo visual, que se convirtió en un lenguaje privilegiado para poder expresar aquello que, con palabras, resultaba indecible<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Se trata del capítulo “Voir pour écrire” (Di Ció, 2014: 212-247).



Patricia Venti y Cristina Piña subrayan que el comienzo de su estancia en París fue vivido desde el dolor de un exilio elegido que le imponía una gran vulnerabilidad y miedo desde la distancia y el desarraigo. En varias cartas Pizarnik insiste en la idea de que París le empuja a un aprendizaje que se inicia en la mirada, no sólo en la contemplación sino en la asimilación del mundo como la fuente de conocimiento más sólida. Así, leemos en una carta a Ana María Barrenechea: «Mi trabajo consiste en des-aprender a ver y en hacer o tratar de hacer poemas que también es aprender a ver. París es maravilloso. Estoy aquí con una angustia y una alegría de demonio y de ángel» (Pizarnik, 2017: 68). Durante los últimos años de su vida, especialmente a partir de su regreso a Buenos Aires en 1964, Pizarnik relaciona su conciencia de exclusión y extranjería con el hecho de ser judía: «Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria» (2013: 715). Percibe el exilio como una suerte de herencia judía, y se siente apátrida porque Argentina no le parece una tierra en la que poder arraigar. A continuación, añade que el único lugar que le brindó una verdadera acogida fue París, dado que fue ella quien escogió trasladarse a la capital francesa durante cuatro años: «Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele» (2013: 765). Destaca en este caso su afirmación del exilio como algo positivo, es decir, llega a considerarlo un verdadero lugar de acogida.

Cabe remarcar que son numerosos los escritos en los que Pizarnik se nombra judía y trata de relacionar los avatares del pueblo judío con sus circunstancias personales. Asimismo, llega a admitir que utiliza en cierto modo su religión de origen como una excusa ante la dificultad para integrarse en la comunidad argentina, y además, sólo reconoce en sí misma algunos “rasgos ambiguos” en tanto judía. Entre otros, afirma que posee «una especial inteligencia de las cosas [...], un espíritu de gueto, y sobre todo un profundo desorden, como si no hubiera hecho más que viajar» (2013: 851). Recordemos que la artista, a la hora de elaborar su performance como escritora, se despojará de un residuo que le quedó de su herencia judía, su nombre. Su nombre era *Flora*, y tanto en casa como en el colegio la llamaban *Blime* (flor en yiddish) y sus variantes *Blímele* y *Buma*. Al bautizarse a sí misma como “Alejandra” estaba escogiendo una senda distanciada de las raíces familiares de tradición judía.

Braidotti, en su obra anteriormente citada, recoge una definición de noma-dismo como «progresión vertiginosa hacia la deconstrucción de la identidad; molecularización del yo», y a continuación pone de relieve una definición de la escritura por parte de Trinh T. Minh-ha que entronca con esta condición nómada:

Escribir es llegar a ser. No llegar a ser una escritora, sino llegar a ser, de manera intransitiva. No cuando la escritura adopta una política o ideas fundamentales establecidas, sino cuando traza para sí líneas de fuga. [...] La escritura nómada anhela el desierto, las zonas de silencio que se extienden entre las cacofonías oficiales, en un flirteo con una no pertenencia y una condición de extranjería radicales (Braidotti, 2000: 48).

En Alejandra Pizarnik es posible rastrear esta condición de extranjería radical, pues no sólo hallamos un gran número de referencias a su percepción de sí misma como judía, sino que su escritura revela una y otra vez ese anhelo por hallar un cauce lingüístico propio, un desarraigo formal que subraya la hibridez y la continua metamorfosis. Pese a las frecuentes alusiones a su temor a la deslocalización no cabe duda de que la escritora persiguió crear una obra alejada de clasificaciones, respondiendo a su incomodidad frente a los lugares lingüísticos preestablecidos y las tradiciones literarias. Patricia Venti en *La escritura invisible* señala que para la autora «la alteridad judía/ argentina la hizo outsider, un personaje sin un sitio en la sociedad, con pocas posibilidades de disolverse en la masa amorfa y atomizada de una comunidad» (2008: 166). La crítica concluye que su búsqueda identitaria a través de la escritura siempre va a estar marcada por el signo de la errancia, lo que le impulsa a una creación de metáforas del yo tales como “la viajera”, “la peregrina”, “la emigrante”, “la extranjera” o “la volantinera”.

Una última manifestación de la extranjería esencial en Pizarnik se encuentra en su voz y en su dicción, tal y como recuerda su amiga Ivonne Bordelois al evocarla. La escritora argentina remarca lo siguiente: «Alejandra hablaba literalmente desde el otro lado del lenguaje y en cada lenguaje, incluyendo el español y sobre todo en español, se la escuchaba dentro de una esquizofrenia alucinante» (Venti y Piña, 2021, 90 y 91). Este “hablar desde el otro lado del lenguaje”, tal y como pone de relieve Bordelois, se inscribe a su vez en la concepción pizarnikiana de la poesía y de la escritura, dado que ella nunca cejó en su búsqueda por acceder a esa otra orilla, metafórica y al mismo tiempo, real.



### 3. EL HIATO ENTRE LA POESÍA Y LA PROSA PIZARNIKIANA

Alejandra Pizarnik ha sido reconocida tanto por la crítica como por sus lectores por sus títulos de poesía, aunque también fue autora de otros textos de ficción en prosa así como de reseñas literarias. De hecho, encontramos muy destacable el hecho de que la autora repetía a menudo en sus *Diarios* que aquello que perseguía escribir, su gran proyecto, era un texto en prosa. En una ocasión afirmó: «La poesía es una introducción. ‘Doy’ poemas para que tengan paciencia. Para que me esperen. Para distraerlos hasta que escriba mi obra maestra en prosa» (Pizarnik, 2013: 367). Si bien en innumerables fragmentos alude a su imposibilidad de narrar, lo cierto es que no podemos ignorar la existencia de sus monumentales *Diarios* como una vasta narración que engloba textos de muy diferente morfología, desde ficciones y ensayos de poemas hasta experiencias biográficas donde la intimidad se plasma sin tapujos, como la vivencia de un aborto durante su estancia en París.

En nuestro país se ha difundido su obra principalmente a través de las ediciones llevadas a cabo por Ana Becció en Lumen de su obra poética y de sus prosas (en teoría) completas, pero otros estudiosos de sus obras, como Cristina Piña y Patricia Venti, entre otros, han subrayado que no existen hasta el momento ediciones que incluyan todos los materiales que conserva el Archivo Alejandra Pizarnik en la Universidad de Princeton. Así, en *La escritura invisible*, Venti no solo llevó a cabo una sistematización de los textos que allí se encuentran, sino que transcribió algunos pasajes pertenecientes a dichos manuscritos inéditos que resultan muy reveladores para quienes no hemos podido tener la oportunidad de bucear en el archivo pizarnikiano. Aquello que se extrae de la investigación de Venti es que la censura de los familiares de la autora ha impedido que aquellos textos en los que se exhibe una sexualidad lésbica explícita y transgresora salgan a la luz, que fueron escritos por Pizarnik durante los últimos años de su vida. Estos escritos se encuentran emparentados con las formas literarias que la poeta empezó a desplegar a partir de 1968, aunque anteriormente ya había escrito y publicado *La condensa sangrienta*, reescritura de la obra homónima de la autora surrealista Valentine Penrose.

Si bien no profundizaremos en las prosas transgresoras de Alejandra Pizarnik en este artículo, dado que ya han sido abordadas en una publicación

anterior de mi autoría<sup>3</sup>, sí se trazarán algunas pinceladas sobre esta escritura tabú y obscena, que ha sido bautizada por la crítica como “Textos de sombra”, para comprender cómo se engrana con su proyecto poético. Esta conjugación entre sus textos ha sido explicada de manera destacable por la crítica y escritora María Negroni en su estudio *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003), donde apunta a que los textos “malditos” de su producción, bajo un rostro aparentemente lúgubre, enmascaran “un mundo más vivo”. Negroni plasma que, en un primer momento, comprendía los poemas pizarnikianos como “pequeñas fortalezas” al margen del resto de su producción literaria, pero en un momento dado descubrió que los textos en prosa de carácter transgresor que en un principio había desechado, eran un verdadero “testigo lúcido” dentro de su obra (Negroni, 2003: 36), es decir, completaban el significado de los textos que se habían asimilado como canónicos.

Tal y como se ha mencionado, en 1968 se produce un acontecimiento decisivo que supone una brecha dentro de su producción artística: se trata de la publicación de su poemario *Extracción de la piedra de la locura*, que es descrito por su autora en una carta a su amiga Ivonne Bordelois como “un librito funesto y denso de muerte” y con el que además da por finalizado un estilo, clausurada una etapa (Pizarnik, 2017: 108). Si bien la muerte siempre había estado presente en sus poemas, es probable que a partir de esa fecha experimentara una precipitación hacia el abismo provocada, por una parte, por una serie de acontecimientos biográficos como la muerte de su padre o su tormentoso viaje a Nueva York tras recibir la beca Guggenheim. Por otro lado, también resultó de gran influencia para su escritura la aproximación y diálogo estrecho con la estética del escritor francés Antonin Artaud con el que tomó contacto en 1959 mientras era una estudiante, pero no es hasta 1965 cuando lo asimila entre sus lecturas y reflexiona sobre sus textos como crítica en un ensayo titulado “El verbo encarnado” publicado en la revista *Sur*.

Nuria Calafell Sala en su tesis doctoral “Sujeto, cuerpo y lenguaje: los diarios de Alejandra Pizarnik” aborda la influencia de Artaud en la obra de la autora argentina, y entre otros aspectos remarca que Pizarnik se reconoce en

---

<sup>3</sup> Me refiero al artículo “Noches caníbales alrededor de mi cadáver”: el universo abyecto en las prosas de Alejandra Pizarnik, *Cuadernos de Aleph*, n° 13, 2021, pp. 145-168. <http://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2021/06.pdf>





la herida de Artaud y trata de llevar a cabo una resignificación del lenguaje a través de la corporalidad. Calafell Sala, en alusión a la escritura de Artaud, subraya el apartamiento del lenguaje del logos y la inscripción en los márgenes de la diferencia a través de la aproximación a la dimensión material, la sonoridad y la respiración, que arrastran a la construcción de un cuerpo nuevo (2007: 75). Nos parece que aquello realmente significativo para Pizarnik fue la posibilidad de construir un cuerpo nuevo a través de una transgresión del lenguaje desde el lenguaje. Esta preocupación emerge y se desborda en los últimos textos escritos por la autora, especialmente los mencionados “textos malditos” en prosa, pero también en algunos de sus poemas, como en “Sala de psicopatología”, al que nos referiremos posteriormente.

A continuación, presentaremos algunas de las características más significativas de los textos más transgresores nacidos de la pluma pizarnikiana. Cristina Piña ha dedicado varios artículos a profundizar en lo que ha bautizado como “estética del desecho” para aludir a las estrategias urdidas por Pizarnik en los textos en los que irrumpe la obscenidad y la escritura adopta la forma de exceso. Piña apunta que el cuerpo reclama su materialidad haciendo gala de un lenguaje brutal y procaz, y resume su estilo de la siguiente forma: «Es un verdadero volcán en el que la voz se carnea en su goce, en la abundancia vertiginosa y casi repugnante de los acoplamientos entre risa y sexo» (2011, 56). El erotismo exacerbado será uno de los aspectos más llamativos en estos textos “malditos”, que son fundamentalmente dos: *La bucanera del Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* y *Los poseídos entre lilas*, publicados bajo el rótulo de “humor” en las *Prosas completas* de Alejandra Pizarnik. Piña pone de relieve que la autora construye un lenguaje poco habitual a partir de cortes, añadidos e injertos, de manera que va un paso más allá de su habitual intertextualidad y se sumerge en una suerte de “intersexualidad textual” dado que las palabras «se acoplan exhibiendo sus suturas y articulándose en formas monstruosas» (2011: 59). *La Bucanera* es un texto que tiene como tema fundamental el sexo, y la desestabilización semántica llevada cabo se consigue a través de la proliferación de la ambigüedad y de la pluralidad de significados, lo que enfatiza el carácter múltiple del lenguaje. Patricia Venti apunta hacia la ilegibilidad del texto y resume su efecto con las siguientes palabras:

Se trata, en suma, de un recorrido paradójico en el cual el lector es obligado a leer y desleer, y a veces incluso a tachar, mientras camina en medio de un

“vertedero” lingüístico donde la palabra propiamente dicha, sometida a un operativo escatológico, se ha convertido en lápida o letrina (2008: 143).

Por otro lado, Ana María Moix en un artículo aparecido en prensa<sup>4</sup> subrayó que en los textos en prosa de Pizarnik hay una apuesta firme de alteración del sentido mediante la invención de palabras y la modificación de frases hechas para alumbrar nuevos significados. Moix apunta a que en la obra *Los perturbados entre lilas* el humor absurdo alcanza su máxima y terrible profundidad metafísica, lo que la aproxima a las obras de Jarry, Ionesco y Beckett. Patricia Venti reconoce que en la escritora argentina existe un deseo de ir más allá de las fronteras de lo literario al convertir su escritura en una herida abierta del canon, que se encuentra en la periferia en cuanto a formas de clasificación genérica ya que en ella coexisten prosas y textos dramáticos en los que hay injertos poéticos, como en la anteriormente mencionada *Los poseídos entre lilas*, así como poemas con una selección léxica transgresora (2008: 12). La publicación de *La condesa sangrienta* resulta importante ya que se trata del único texto editado de entre sus prosas en el que muestra una sexualidad lésbica –y sádica. Pese a que vio la luz en la revista mexicana Diálogos en 1965 bajo el título “La libertad absoluta y el horror”, no se publica en forma de libro hasta 1971. Se trata de un texto difícilmente clasificable, en el que Pizarnik realiza una introducción elogiosa al libro de Valentine Penrose del que extrae gran parte del material literario y la fuente histórica del personaje central, la condesa húngara Erzébet Báthory, a la que se atribuyó el asesinato de más de seiscientas mujeres. Pizarnik depura el texto de Penrose y hace de Báthory uno de sus personajes predilectos, que despliega su sadismo con las jóvenes a las que encerraba en su castillo.

Frente a estos textos en prosa, nos encontramos con sus poemarios, publicados todos ellos en vida, a excepción de *Textos de sombra y otros poemas*, editado de forma póstuma por Ana Becció y Olga Orozco en 1982. *La tierra más ajena* (1955) fue la introducción de Pizarnik en el mundo literario, y se trata de un libro del que renegará más tarde por encontrarlo torpe para su exigencia formal. Lleva la señal de la duda puesto que lo firmó como Flora Alejandra Pizarnik, es decir, si bien ya ha dado un paso para construirse su yo como autora, todavía no ha abandonado el nombre familiar, pertenecien-

---

<sup>4</sup> Este artículo fue publicado en El País el 6 de abril de 2002. Puede leerse completo en su versión online en: «[https://elpais.com/diario/2002/04/06/babelia/1018048631\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/04/06/babelia/1018048631_850215.html)».



te al terreno de la infancia y adolescencia. El título del poemario evoca esa doble condición de extranjera en el lenguaje y en su propio país al que nos referíamos en el apartado anterior. *La última inocencia* (1956) supone un cambio respecto a su poemario anterior y en él aparecen los temas fundamentales que habría de desarrollar en toda su obra: la reflexión sobre la poesía, la muerte, el desdoblamiento del yo, el exilio, la infancia o la noche. Además, se avanza hacia una síntesis del léxico que persigue la concentración y la brevedad, que se ha reconocido como uno de los rasgos más destacables de su poesía. Poco a poco se van perdiendo las alusiones a referencias cotidianas y se aproxima hacia un paisaje abstracto. Según César Aira, la autoexigencia de brevedad en Pizarnik atiende a su búsqueda de la calidad y de la pureza (2001: 41). *Las aventuras perdidas* (1958) se vuelca en experiencias como la soledad, el conflicto entre el lenguaje y la realidad, el acercamiento a la muerte y sobre todo la infancia como un territorio sagrado, que comporta una pérdida a medida que se crece. Con *Árbol de Diana* (1962) Alejandra Pizarnik alcanza un equilibrio verbal que imprime una gran fuerza y densidad a cada una de las palabras, en el hallazgo de un estilo que le valió el reconocimiento de la crítica. Pese a que el desgarramiento presente en los temas pizarnikianos no ha desaparecido, el tono, desde el punto de vista de Piña y Venti, muestra una cualidad visionaria y universal que apela al lector desde «una suerte de sabiduría ingenua o infantil, en el sentido de que puede ubicarse en una mirada de niño que “sabe” más allá de toda explicación o razonamiento por verdadera “revelación” intuitiva» (2021: 13).

En su siguiente poemario, *Los trabajos y las noches* (1965) existe una voluntad de continuar con la poética del libro anterior, de forma que cada palabra adquiere un peso y una importancia de gran calado. Aquello que diferencia esta obra de su antecesora es la presencia casi constante de la muerte, de la que el sujeto no puede liberarse y que le aboca a un paisaje de pérdida. *Extracción de la piedra de locura* (1968) reúne poemas escritos entre 1962 y 1966 pero que se distancian de su producción anterior de forma tajante. Por un lado, el poema en prosa se vuelve predominante y, por otro, la desestructuración del sujeto se evidencia en la página escrita. Incluso la propia tarea de la escritura se aborda como una entrega a la muerte y a la locura, de manera que dominan las imágenes alucinadas, tal y como las describe la propia Pi-

zarnik<sup>5</sup>. Finalmente, *El infierno musical* (1971) será el último título de la autora en publicarse antes de su muerte en 1972. En este poemario reúne los textos de un breve libro anterior publicado en España por Antonio Beneyto, *Nombres y figuras*, a los que añade otras dos partes. El silencio y el aliento de muerte se inscriben en sus páginas de una manera definitiva y se produce, por parte de Pizarnik, la asunción de la pérdida definitiva del poético y de su fracaso en la tarea de “arder en el lenguaje”. La herida pizarnikiana se vuelve incontenible hasta el punto de erigirse en el telón definitivo de su trayectoria artística.

#### 4. «LA POESÍA ES EL LUGAR DONDE TODO SUCEDE»<sup>6</sup>

El último aspecto sobre el que se pretende reflexionar en este artículo es la compleja relación que existe en Alejandra Pizarnik con respecto a la corporalidad. Si partimos de una de las frases de su autoría que más se ha transmitido: «Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos» (2015: 312), no podemos ignorar que la “herida” alude a un aspecto físico, reconocible y palpable, como si el poema fuera lo que deja la carne del lenguaje a la intemperie. En innumerables ocasiones la artista se va a servir de imágenes que se aproximan a la enfermedad o a la descomposición para hacer referencia a la escritura: «Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponde al hueso de la pierna» (2005: 251). La identificación entre cuerpo y corpus se vuelve una constante: Pizarnik revela que el único cuerpo posible es el del poema, frente a la negación constante de su propio cuerpo en sus *Diarios*, a la que haré referencia más adelante. Mariana di Ció hace hincapié en el uso que hace Pizarnik de la imaginación médica para describir su producción, de manera que asimila los poemas a «instrumentos capaces de hacer cortes en la realidad, de hurgar en la herida que magulla al sujeto» (2014: 332). Así, las palabras se convierten en bisturíes, y las metáforas empleadas podrían califi-

---

<sup>5</sup> En una carta de Ivonne Bordelois le confiesa sobre el libro: “No sabría decirte nada de él salvo que algunos fragmentos desafían a Pascal en el sentido de que fueron escritos en esos instantes en que escribir es sinónimo de lo imposible. (...) Nunca más escribiré sus textos anonadados y alucinados” (2017: 106-107).

<sup>6</sup> La cita completa de Alejandra Pizarnik dice así: “La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad” (2015: 299).



carse como “quirúrgicas”. Di Ció destaca que Pizarnik pone un considerable énfasis tanto en la agudeza como en la fisicidad de la escritura incidiendo en los ojos y en la mirada, y transcribe uno de los poemas de *Árbol de Diana* que dice así: «Una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo / la rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos». Este poema se ha interpretado como una verdadera poética pizarnikiana en la que se muestra una estética subversiva, a contracorriente de las normas, y para Di Ció se trata de una *myse en abyme* del trabajo de escritura de Pizarnik, dado que a través de la metonimia (el ojo por el cuerpo), la poeta se acerca a la práctica de la disección (2014: 241, 242).

Si bien no entendemos los *Diarios* de Alejandra Pizarnik como una autobiografía, ya que en ellos se despliega una constante ficcionalización de la vida, sí es posible rastrear los fragmentos identitarios que la autora ofrece a sus lectores, en los que mostró su rostro –o sus rostros- haciendo especial hincapié en la anulación del cuerpo real, lo que hace emerger con más fuerza el corpus textual, la palabra escrita. Pizarnik libra una batalla contra su aspecto físico desde muy temprana edad, sometiéndose a la ingesta de anfetaminas como método para adelgazar, y en algunas épocas reduciendo de manera drástica la alimentación. Por otro lado, al desprecio ante su cuerpo se le suma una precoz voluntad de diferenciarse de los demás a través de la vestimenta. Venti y Piña en su biografía subrayan ese aspecto estrafalario y desaliñado que la caracterizaba, el hábito de fumar, que se inicia a los quince años, así como la búsqueda de un lenguaje que perseguía ser provocador y desafiante, y que contrastaba con el de sus compañeras de colegio (2021: 56).

La ruptura con la realidad y la vivencia de una constante sensación de alienación se produce desde una época muy temprana, y como ya se adelantaba en la introducción de este artículo, en sus diarios de 1950 nos encontramos con textos que plasman una división de la subjetividad de una gran madurez. A la edad de catorce años, escribe: «Ella piensa siempre en suicidarse. No porque ame la muerte sino porque considera que el sufrimiento deviene demasiado grande y sabe que llegará un día en el que ella, pequeña como es, ya no podrá contener tanto dolor y entonces» (Pizarnik, 2013: 989). La reiteración de la voluntad de quitarse la vida será una constante prácticamente ininterrumpida, y si bien en cierto modo forma parte del *modus vivendi* de los artistas malditos a los que admiraba, en los últimos años, y especialmente a

partir de 1970, la amenaza verbal se transformará en hecho real. Así, fueron varios los intentos de suicidio antes de que la sobredosis de Seconal que terminó con su vida el 25 de septiembre de 1972, tras haber sufrido varios internamientos en el Hospital Pirovano. Si como explicábamos anteriormente, los poemas de *El infierno musical* y los textos escritos en prosa muestran la escisión de la subjetividad y la fragmentación radical, así como la transgresión lingüística, hay un poema titulado “Sala de psicopatología” que destaca no solo por la crudeza del texto, en el que se refleja la pérdida absoluta de la fe en la palabra poética, sino la ruptura formal del poema. En él se alternan el verso y la prosa, así como ciertas intervenciones que reproducen lo que podrían ser las voces de otros internos en el hospital, que se conjugan con las voces de pensadores y escritores, de los que también recoge algunas citas.

En este poema son constantes los interrogantes y las reflexiones sobre la propia enfermedad mental que es aquello que la mantiene en la sala 18: «Pero / ¿qué cosa curar? / Y ¿por dónde empezar a curar?» (Pizarnik, 2005: 413). Pizarnik no duda en verbalizar el motivo que ha causado su hospitalización, y lo refleja por escrito mediante una metáfora que es explícita y, al mismo tiempo, sumamente frágil dado que representa el vacío, lo indecible: «El suicidio determina / un cuchillo sin hoja / al que le falta el mango» (2005: 414). Una vez más, recurre a la comparación de su experiencia biográfica con la de un escritor muy querido, Kafka: «Pero le pasó (a Kafka) lo que a mí: / se separó / fue demasiado lejos en la soledad/ y supo -tuvo que saber- / que de allí no se vuelve». (2005: 416) La poeta se siente tan distanciada del mundo, tan enajenada, que no puede evitar asomarse a lo más profundo del abismo. A continuación, remarca su condición de extranjería radical, de la que ya se ha hablado en este artículo: «se alejó -me alejé- / no por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal) / sino porque una es extranjera / una es de otra parte» (2005: 416). Como colofón, el poema cierra con una vuelta a una fórmula coloquial, a la que había dado rienda suelta con anterioridad, y que se sirve de un humor desgarrado para aligerar el peso de su pérdida de la confianza en el lenguaje, y por tanto, la asunción del fin de la tarea creativa a la que se había consagrado vitalmente: «El lenguaje / -yo no puedo más, / alma mía, pequeña inexistente, / decidite; / te las picás o te quedás» (2005: 417).

A modo de conclusión cabe subrayar una reflexión que realiza Pizarnik a raíz de una entrevista sobre su modo de concebir no sólo la creación poética



sino también la relación de simbiosis entre el cuerpo de la autora y el corpus textual, pues el primero solamente puede emerger a través del ejercicio de la palabra, pasaporte y cauce para alcanzar la plenitud de la vida y su sentido:

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

Escribir fue sin duda una práctica peligrosa para Alejandra Pizarnik, una pasión que la condujo al abismo pero también le permitió rozar la cima de un vértigo verbal que de otra forma quizá hubiera permanecido en la sombra. Ahora solo nos queda seguir persiguiendo de forma infatigable la luz que dejó sobre el papel ese “pequeño faro” eternamente despierto.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRA, César (2001), *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Ediciones Omega
- BRAIDOTTI, Rossi (2000), *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós.
- CIÓ, Mariana di (2014), *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d’Alejandra Pizarnik*, París, Presses Universitaires de Vincennes.
- MOIX, Ana María (2002), «Prosa de una belleza mágica», *Babelia*. 6 de abril 2002, En línea: [https://elpais.com/diario/2002/04/06/babelia/1018048631\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/04/06/babelia/1018048631_850215.html). Consultado el 13/12/2021
- MOLLOY, Sylvia (2013), “Figuración de Alejandra”. En Adélaïde de Chatellus y Milagros Ezquerro (ed.), *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*, París: L’Harmattan, págs. 15-38.
- NEGRONI, María (2003), *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo.



- OSTROV, Andrea (2013), “Cartas desde París”. En Adélaïde de Chatellus y Miragros Ezquerro (ed.), *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*, París, L’Harmattan, págs. 39-52.
- PIÑA, Cristina y VENTI, Patricia (2011), *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik*, en línea: [https://www.academia.edu/5633048/L%C3%84DMITES\\_DI%C3%81LOGOS\\_CONFRONTACIONES\\_LEER\\_A\\_ALEJANDRA\\_PIZARNIK](https://www.academia.edu/5633048/L%C3%84DMITES_DI%C3%81LOGOS_CONFRONTACIONES_LEER_A_ALEJANDRA_PIZARNIK). Consultado el 18/12/2021.
- (2021), *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, Buenos Aires, Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2005), *Poesía completa*, Barcelona, Lumen.
- (2013), *Diarios. Nueva edición de Ana Becció*, Barcelona, Lumen.
  - (2015), *Prosa completa*, Barcelona, Lumen.
  - (2017), *Nueva correspondencia (1955-1972)*, eds. I. Bordelois y C. Piña, Barcelona, Lumen.
- VENTI, Patricia (2008), *La escritura invisible, El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Anthropos.





# ARTÍCULOS



# La ira y el llanto de Aquiles en clave zuritiana; una tesis sobre el origen de la poesía<sup>1</sup>

ASUNCIÓN RANGEL  
*Universidad de Guanajuato*

**Resumen:** El primer momento del artículo señala la recurrente presencia de Aquiles en la escritura de Raúl Zurita. Para el chileno, en el hijo de Tetis cristalizan dos momentos que anteceden al surgimiento de la poesía: la ira y el llanto. En el segundo momento, y a partir de la revisión, descripción y problematización de algunos pasajes en torno al emblemático Aquiles, se destacan no solo los momentos destinados a la ira, la cólera o la venganza, sino, además, a los momentos en que descuellan, en el héroe, pasiones que aparentemente se encuentran en las antípodas de la ira: el llanto, el dolor, la piedad, la compasión. Aquiles, en esta clave, permite un acercamiento –contenido en el tercer momento del artículo– a las ideas del poeta chileno, de acuerdo con las cuales el origen de la poesía son la ira y el llanto.

**Palabras clave:** poesía, teoría lírica, Raúl Zurita, Aquiles, ira y llanto

## The Anger and Weeping of Achilles in a Zuritian Key; a thesis about the origin of poetry

**Abstract:** The first moment of the article points out the recurring presence of Achilles in the writing of Raúl Zurita. For the Chilean, in Tetis's son crystallize two moments that precede the emergence of poetry: anger and crying. In the second moment, and from the review, description and problematization of some passages around the emblematic Achilles, not only the moments destined to anger, rage or revenge stand out, but also the moments in which they stand out, in the hero, passions that are apparently at the antipodes of anger: crying, pain, pity, compassion. Achilles, in this key, allows an approach –contained in the third moment of the article– to the ideas of the Chilean poet, according to which the origin of poetry is anger and crying.

**Key Words:** poetry, lyrical theory, Raúl Zurita, Achilles, anger and weep

<sup>1</sup> Producto de investigación derivado del proyecto “La ira y el llanto: la tesis zuritiana sobre el origen de la poesía” desarrollado en el Departamento de Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, Universidad de Guanajuato, México.

El objetivo general de este artículo consiste en describir y problematizar las reflexiones del poeta chileno Raúl Zurita, particularmente cuando echa mano de la figura del héroe de la guerra de Troya. Las conjeturas del autor de *Anteparaíso* (1982) se enlazan con algunos momentos de la genealogía del hijo de Peleo, en aras de desbrozar a qué se refiere el chileno cuando sostiene que la poesía tiene su origen en la ira y en el llanto. La apuesta de Zurita por fundar en la ira y el llanto el origen de la poesía es auténtica y de su propio cuño. Son pocas las discusiones u obras literarias que fundan el origen del canto poético en la ira. No así en lo relacionado con el llanto<sup>2</sup>. La autenticidad de esta idea del chileno, como se puede concluir hacia el final de este artículo, radica en la conjunción de las dos circunstancias para referirse a lo que sucede, poéticamente hablando, cuando se escribe poesía.

## 1. EL AQUILES ZURITIANO

No son pocas las veces en que el poeta alude a la figura de Aquiles para referirse a lo que, para él, significa escribir poesía. Uno de los momentos más significativos, como se verá más adelante, está contenido en un breve ensayo titulado «Son importantes las estrellas» (2017). El hijo de Peleo y Tetis también ha sido convocado por el chileno en diversas entrevistas –ese canal que el poeta ha empleado como uno de sus medios predilectos para enviar su *mensaje*<sup>3</sup>– para explicar cómo, en su poesía, «van a aparecer las ruinas, pedazos de poemas antiguos»<sup>4</sup> (en Santini, 2011: 253). Al abordar el rol que juega la poesía, su poesía, en el contexto de la memoria individual y colectiva, Zurita hace una suerte de repaso sobre las fuentes literarias, y los personajes

---

<sup>2</sup> Referencias obligadas sobre el llanto como origen del canto lo son *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández Anoto y *La Araucana* (1569) de Alonso de Ercilla. Sobre *La Araucana*, Zurita alude, en «Anotaciones sobre los cantos», a los versos: «[...] conociendo mi error, de aquí en adelante / será razón que lllore y que no cante» (2000: 27).

<sup>3</sup> Cecilia García Huidobro, en «El poeta como mensajero: Raúl Zurita» (2016), destaca cómo el poeta ha empleado la entrevista como «otro soporte escritural, valiéndose de ella para exponer sobre todo vivir la poesía como una experiencia y una pasión extremas desde donde entre todos, colectivamente, hay que intentar la construcción del Paraíso» (201).

<sup>4</sup> En la entrevista, realizada el 30 de abril de 2011, el autor de *Purgatorio* (1979) se referirá al principio de construcción que rige al libro titulado *Zurita*. Los «poemas antiguos», las «ruinas», anota el chileno, «son restos de poemas antiguos, de *Purgatorio*, de *Anteparaíso*, del *Canto a su amor desaparecido*. Aparecen partes, pero como quien visita sus propios escombros. Se trata de un trayecto, de un recorrido» (en Santini, 2011: 254).



emblemáticos de esas fuentes literarias, que descuellan en su obra. Menciona, entre otros, a Thomas Mann<sup>5</sup> y a la *Iliada*. Sobre el poema de Homero, mencionará, particularmente sobre Aquiles, un atributo que le atañe no solo al de los pies ligeros, sino y, sobre todo, a la poesía:

Pero creo, con todo, que en la poesía está depositado un sentido de consuelo. Hay un pasaje en la *Iliada* en que el caballo de Aquiles llora. Pero Aquiles, sabiendo que va a morir, va a la muerte, y con eso contrasta con la concepción del más allá que tenían los griegos. El Hades era el territorio de gran tristeza; Aquiles dice que es mil veces preferible ser esclavo del más pobre de los campesinos que estar muerto. Esto de los que van a la muerte sabiendo que la muerte es lo peor, creen en la sobrevivencia en los cantos en el lenguaje (2011: 262).

En 2015, al recibir el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Alicante, en su discurso de agradecimiento, volverá a mencionar al héroe de la *Iliada*. El contexto en que lo hace es crucial, ya que el poeta enlaza su experiencia con su proceso creativo, un rasgo que distinguirá su obra, su poética y su estética<sup>6</sup>:

---

<sup>5</sup> El primer momento del poemario *Zurita* está precedido por una dedicatoria a Paulina Wendt –esposa del poeta–, seguido de una suerte de epígrafe tomado de *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann: «Hondo es el pozo del tiempo» (Zurita, 2012: 9). En los segmentos «Tu rota noche» y «Tu roto amanecer», el epígrafe es modificado de la siguiente manera: «Profunda es la fosa del tiempo» y «Sin fondo es la poza el tiempo», respectivamente.

<sup>6</sup> La obra de Raúl Zurita se ha distinguido por explorar discursos que no atañen, únicamente, a la palabra. La materialización de su poesía –y de su manera en que la piensa– podemos advertirla en el emblemático «La vida nueva»: «La creación de un paisaje mental, su proyección a un paisaje real con la palabra Dios como centro, tuvo aquella muy narrada *performance* –‘acción de arte’ en la perspectiva zuritiana– en el cielo de Nueva York. Era junio de 1982 y el poeta, ayudado por chorros de humo de avionetas, escribió mediante letras nueve kilómetros un mensaje definitivo llamado ‘La vida nueva’» (Rovira: 391). El chileno ha empleado diversos «soportes» para poner de manifiesto su *hacer* y su *decir*. La manera en que Zurita *compone* su obra está volcada en sus poemas, sus *performances*, pero también en los ensayos o discursos escritos a propósito de la recepción de algún premio. Tenemos así que convendría hablar de su poética en el sentido que Maurice Blanchot define el «espacio poético», esto es, como la escritura en donde acontece el hecho poético (2005), sin interesar el género literario que podría suscribir, o el soporte o medio mediante el cual lo comunica. La escritura zuritiana –sus procedimientos específicos, su tono, sus temas– señala, decidida y constantemente, una reflexión sobre lo que para el chileno es bello o estético. En este tenor, su experiencia –su detención y tortura en Valparaíso, quemarse la cara con un hierro enrojecido en mayo de 1975– aparece constantemente en su obra mediante procesos de poetización y estetización. Teodosio Fernández lo explica de la siguiente manera: «La experiencia del dolor físico o psicológico es en último término inexpressible e intransferible, y otro tanto cabe decir de la felicidad, pero del esfuerzo por traducir lo inefable en lenguaje surge la poesía, y quizá también la justificación de los títulos de los dos primeros poemarios de Zurita si suponemos, con ayuda del autor, que ‘aquello que nunca llegará a las palabras, que jamás tendrá una expresión en ellas, constituye el soporte de cualquier habla. Esa mudez innombrable entonces, eso que jamás podrá ser dicho, es lo que llamamos el infierno de toda poesía’» (2016: 169).

En la madrugada del 11 de septiembre de 1973, en Valparaíso, día del golpe militar en Chile, fui detenido mientras me dirigía a la Universidad Técnica Federico Santa María donde estudiaba Ingeniería después de una noche en blanco, y encarcelado en la bodega del carguero Maipo, uno de los tantos barcos que fueron usados como campos de detención y de tortura. Seríamos al menos ochocientos en un lugar en el que apenas cabrían cincuenta y el hacinamiento y el cansancio nos hacía doblarnos unos contra otros sin que pudiéramos terminar de caer por la falta de espacio. Las paredes de acero del buque nos aislaban completamente y el único contacto que teníamos con el exterior, fuera de las golpizas cuando nos subían a cubierta, era el cuadrado del cielo que, diez metros arriba, recortaba la escotilla del techo desde donde nos vigilaban. En ese pequeño trozo de cielo se veía amanecer, avanzar la mañana, caer la tarde. En las noches despejadas se alcanzaban a ver algunas estrellas, unos opacos puntos de luz infinitamente lejanos que es como se pueden ver las estrellas desde el fondo de la bodega de un barco (Zurita, 2015<sup>7</sup>).

En la oscuridad, en el hacinamiento, en el «amasijo de estómagos, de torsos, de brazos, de piernas», anota el poeta, surge el latido de la «resistencia instalada en el corazón de las cosas». Ese «latido ensordecedor»<sup>8</sup> se remonta hasta la epopeya de Homero, cuando el griego impreca a la musa para que cante la cólera de Aquiles, no la belleza, no el paisaje: la cólera. «Y la cólera es la cólera –continúa Zurita–. Porque cómo se podría escribir algo así que no fuese el correlato de una furia que no ha cesado ni un segundo». La cólera, la ira de Aquiles, así, se convierte en el origen de toda la poesía, de los poemas que dan cuenta de los horrores que no cesan. Pero esa furia tiene también su correlato: la compasión, el llanto, la piedad. En el discurso de 2015, el autor de *Canto a su amor desaparecido* (1985), traerá a cuenta una imagen, como aquella contenida en la *Ilíada*, en la que se abrazan Aquiles y Príamo y de la

---

<sup>7</sup> Las citas al discurso del poeta, pronunciado en marzo de 2015 en la Universidad de Alicante, son tomadas del portal <https://web.ua.es/es/protocolo/documentos/eventos/honoris/zurita-canessa-raul/discurso-raul-zurita-canessa-en-su-investidura-como-dhc-por-la-ua.pdf>, consultado el 18 de mayo de 2022. El relato de la detención y de su posterior liberación es narrada, también, en el documental *Zurita, verás no ver* (2018) de Alejandra Carmona Cannobbio.

<sup>8</sup> La reflexión sobre el latido la podemos encontrar, también, en el ensayo que abre *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, titulado «Dos anotaciones sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio»: «Si uno se queda en silencio puede escuchar el sonido de su propia respiración, si se queda más en silencio aún puede oír incluso los latidos de su corazón. Pero si oye bien ese latido verá que él repite un sí. Es un sí,-sí-sí-sí. En cada segundo de la vida optamos por vivir. Esto es dramático y real porque hay seres en el mundo que dicen no y se expulsan la vida. Eligen no vivir» (Zurita, 2000: 11).



que me ocuparé más adelante para describir a qué se refiere cuando dice que la poesía es la conjunción de la ira y la cólera con el llanto y la compasión:

Nunca he logrado expresarlo con claridad, pero es esto: en 1993 la fotografía de dos jóvenes muertos que yacían abrazados sobre un puente a la salida de Sarajevo recorrió el mundo. Él era serbio y ella musulmana y les dispararon mientras intentaban huir de la ciudad para casarse. [...] Le correspondió a la poesía, es decir, a esos escombros triturados de una lucha hasta hoy perdida, ser el descomunal registro de la violencia y paralelamente el registro no menos descomunal de la compasión.

En los llamados “Romeo y Julieta de Sarajevo”,<sup>9</sup> el chileno ve, nuevamente, la conjunción de dos instantes que son en apariencia contrarios: la violencia y la compasión. En Aquiles se concentran otros dos momentos que, en opinión de Zurita, hacen posible el surgimiento de la poesía; se trata de dos circunstancias que también parecieran opuestas: la ira y el llanto. El hijo de Tetis, como se describirá a continuación, no es solo el sanguinario e iracundo héroe de Troya, es también el emblema en donde cristalizan el llanto, la piedad y la compasión. La descripción y problematización de esos rasgos del héroe de la *Iliada* permitirá, en la conclusión de este artículo, desbrozar la tesis zuritiana sobre el origen de la poesía, de su poesía.

## 2. LA IRA Y EL LLANTO DE AQUILES

Ramón Andrés en su *Diccionario de música, mitología, magia y religión* (2012) dedica una entrada al «héroe protagonista del poema épico más difundido de la Antigüedad, la *Iliada*» (182): Aquiles. El autor consigna algunos nombres de las obras y de los respectivos autores que encontraron en Aquiles algún trazo interpretativo para sus composiciones literarias, pictóricas o musicales. La lista concentra títulos de libretos de óperas, así como el de *Achille in Sciro* (1804), una pieza de ballet autoría de Luigi Cherubini.

Sobre obras pictóricas que toman como base a Aquiles, me permitiré señalar aquí algunas de las, quizá, más conocidas. Me refiero al cuadro de Pe-

---

<sup>9</sup> Admira Ismic -musulmana- y Bosko Brik -serbio-, dos jóvenes de 25 años, murieron en mayo de 1993 en su intento por huir a Belgrado. Francotiradores dispararon y asesinaron a los dos jóvenes en el marco de la guerra étnica tras la disolución de la ex Yugoslavia en la década de 1990.

dro Pablo Rubens, *Aquiles descubierto por Ulises y Diómedes* (1617-1618). Javier Gomá Lanzón, en *Aquiles en el gineceo. Tetralogía de la ejemplaridad* (2019), refiere el cuadro que Rubens elaboró en colaboración con su discípulo Van Dyck:

El título del lienzo es *Aquiles descubierto por Ulises* y muestra a un Aquiles adolescente, de rostro afeminado, vestido como una doncella, que, en el centro de la escena, rodeado de mujeres y frente a dos griegos, uno de ellos el astuto Ulises, blande una espada con ademán furioso. ¿Qué hace de aquella guisa, travestido de mujer, en tan insólita compañía, el más grande guerrero de la Antigüedad, el que con razón fue llamado el mejor de los griegos, el héroe excelso de la guerra de Troya, cuyas hazañas fueron cantadas por Homero? La cuestión es sobremanera intrigante (2019: 19).

Los motivos de la presencia del Pelida en el gineceo son enigmáticos, pero es posible atisbarlos. En la genealogía de Aquiles, y sobre todo es sus variantes, encontramos informaciones sobre los motivos de su presencia entre las hijas del rey Licomedes. Tetis, su madre, decide enviarlo al gineceo para evitar su viaje a Troya. Especialistas en mitología griega, como Pierre Grimal, no dudan en señalar que esta es la razón por la que el héroe estuvo escondido entre las mujeres. Su estadía se interrumpe para marcharse a la guerra, cuando Ulises, en compañía de Diómedes, engañan al héroe: colocan joyas y telas de colores al centro, mientras Odiseo hace sonar la trompeta de la guerra y Aquiles no puede resistir al llamado signado en su destino: ir a Troya, morir joven y convertirse en «el mejor de los griegos» (2019: 22). El ensayo de Gomá traza algunas respuestas al momento decisivo en la vida del héroe: «llevar una vida digna pero corta, o larga sin dignidad» (2019: 37). En otras palabras, permanecer en Esciros o emprender el viaje a Troya.

Del ensayo *Aquiles en el gineceo* me interesa destacar dos momentos: la línea de reflexión sobre la estadía de Aquiles entre las mujeres y las consideraciones sobre la «personalidad compleja» del héroe de la *Ilíada*. Sobre el segundo punto, Gomá anota:

La *Ilíada* no traza un retrato apolíneo del gran héroe, una imagen idealizada y exánime grabada en un escudo, en la metopa de un templo o dibujada en el vientre de un ánfora. Presenta una personalidad compleja, un Aquiles que domina el arte curativa pero puede mostrarse mortífero y aun cruel.



Algunos de sus actos vengativos, como el sacrificio inútil de doce troyanos o la profanación del cadáver de Héctor, le valieron la crítica del propio Homero y de Platón. Su violencia, cuando estalla, recuerda el espectáculo sublime de una fuerza desatada de la naturaleza, divina o bestial, que se dirá por momentos desborda los límites de lo humano. La famosa cólera de Aquiles, contra Agamenón primero, convertida en venganza contra Héctor después, que atraviesa el poema entero desde el primer verso, tiene un aura religiosa, y el término que la designa (*menis*), con sus connotaciones sacrales, es en Homero atributo exclusivo de Aquiles (2019: 43).

En Aquiles se reúnen dos momentos contrastantes: la capacidad de curar o preservar la vida, pero también la facultad de cesarla con el filo de su espada. Acerca de la profanación del cadáver de Héctor, Alfonso Reyes, en sus investigaciones para su traducción de los primeros cantos de la *Ilíada*, destaca algunos elementos que permiten apreciar desde otro ángulo los sanguinarios actos del hijo de Tetis. No en balde su traducción de las rapsodias I a IX llevan por título: *Aquiles agraviado* (2020). Para Reyes, «Homero escoge, en el conjunto de los temas que acarrea la saga, uno solo: la cólera de Aquiles y sus consecuencias. Ni toda la historia de la guerra troyana, ni tampoco una ‘Aquileida’ completa. Cincuenta y un días en el décimo año de la guerra» (2020: 53). En *Religión griega y Mitología griega*, Reyes se referirá al hijo de Tetis en diversas ocasiones. La primera corresponde a la religión griega, particularmente sobre la muerte como «*destierro definitivo del mundo de la naturaleza*» (1964: 236, las cursivas son de Reyes). En el apartado que versa sobre los ritos fúnebres entre los griegos, Reyes circunscribe su reflexión a una serie de cuestionamientos en torno a la muerte y las maneras en que los deudos y amigos se relacionan con el cadáver. Es importante detenernos en sus pesquisas, ya que es la muerte de Patrocolo lo que desata la venganza de Aquiles; pero también es axial la congoja que le acompaña:

Tetis no ha podido menos que transmitir a Aquiles su congoja de saberlo mortal; y este, que no se sabe mortal sino, además, condenado a una muerte próxima, vive en estado de sobreexcitación y sufre exasperaciones desmedidas ante los agravios. ¡Estuvo a punto de ser inmortal, como hijo de una Nereida, y es el más efímero de los mortales! La magnitud de sus arrebatos debe medirse por la magnitud de sus desgracias (2020: 238).

Reyes, si bien se refiere a la sobreexcitación, los arrebatos y las exasperaciones del Pelida, también subraya pasiones que aparentemente están en las antípodas de la cólera: el agravio y la congoja. En el mismo apartado sobre los ritos funerarios griegos, cuando Reyes se refiere al elemento espiritual y al elemento material del muerto, recordará los «actos vergonzosos» (2020: 246) en los que incurre Aquiles cuando «mata a Héctor, le taladra los pies, lo ata a su carro y lo arrastra en torno a los bastiones de Troya, no sin permitir antes que la soldadesca se harte de alancear el cadáver. No satisfecho aún, seguirá por varios días barriendo el suelo con los despojos de Héctor junto a la pira de Patrocolo» (2020: 246-247). De acuerdo al código que funda y explica la conducta de los héroes griegos, explica Reyes, las acciones de Aquiles no podrían ser distintas. Matar y ultrajar el cadáver de quien ha matado a un deudo o un amigo, son algunas de las acciones *esperadas* de un guerrero, «hasta impedir sus ritos fúnebres y echar sus despojos a los perros» (2020: 247), son prácticas que sí corresponden a la sociedad griega incluso anterior a los tiempos de Homero, cuando la *Ilíada* acontece.

Las indagaciones de Alfonso Reyes en torno a Aquiles nos permiten considerar el agravio y la desgracia como dos momentos proporcionales a la magnitud de sus arrebatos o, para decirlo con Karl Galinsky, trazar una idea de una subjetividad atravesada, al unísono, por un profundo dolor y una profunda ira. Galinsky, sobre el contrapunto entre la ira de Eneas y la de Aquiles, recorre las acepciones que de esta tienen Demóstenes, Lisias, Aristóteles y Platón. La relación entre la ira, la pena, el dolor y el placer serán cruciales, apunta, tanto para los griegos como para Virgilio, autor de la *Eneida*:

Virgilio también sigue el argumento precedente en el mismo pasaje conclusivo de la discusión aristotélica de la *Retórica* sobre la ira, poniendo el énfasis en la asociación de ira y dolor (1832a13); el odio, en contraposición, está libre de dolor (cf. *Política* 1312b32-34). Aristóteles ha comenzado esta discusión citando al Aquiles de Homero a propósito del placer de la ira orientada a la venganza (*Ilíada* 18. 109-110; Ret. 1378b6-7), pero pronto descartó el nexo entre ira y placer. La ausencia de la connotación del placer es, por supuesto, una de las diferencias entre la ira de Eneas y la ira de Aquiles y, por esta razón, de la de Turno (Galinsky, 2001-2002: 22).



Quienes odian no experimentan pena o dolor; los coléricos e iracundos, son seres profundamente afligidos. Los pasajes de la ira y la venganza de Aquiles nos permiten observar los pliegues y carices de la profunda desazón que experimenta el hijo de Peleo.

Hasta aquí, me he referido a un rasgo fundamental que erige la *Ilíada* desde el primero hasta el último de sus versos: la ira de Aquiles. Para advertir otros de los entresijos en los momentos paradigmáticos del «mejor de los griegos», conviene volver a la línea de reflexión planteada por Gomá Lanzón, esto es, cuando se encuentra escondido entre las mujeres. Al autor de *Aquiles en el gineceo* le interesa discurrir sobre la decisión que toma el héroe cuando es descubierto por Ulises y Diómedes. Gomá reflexiona sobre los motivos de Aquiles por decidirse a tener una vida digna, pero corta. Los elementos de los que dispone para ensayar sus respuestas no están contenidos, únicamente, en el poema de Homero: «El mito de Aquiles se centra en dos momentos paradigmáticos en la vida del héroe, la adolescencia y la edad madura, que se corresponden con dos paisajes distintos, la placidez del gineceo en Esciros y el campo de batalla troyano» (2020: 73). De esta manera, indagar en lo relacionado con la placidez del gineceo, le llevan a «recurrir a tradiciones míticas relacionadas con la vida de Aquiles anterior y posterior a la *Ilíada*. Cuando salimos de las hazañas del poema épico, tanto si nos remontamos a su adolescencia, como si, en el otro extremo, nos volvemos hacia relatos que cuentan sus últimos días y su muerte, se observa, dentro del mismo héroe, cierto deslizamiento desde el Aquiles guerrero hacia Aquiles Amante y de las proezas bélicas a los episodios sentimentales» (2020: 49).

Al interior de la epopeya griega, tenemos al guerrero y sus proezas bélicas; y, fuera de la *Ilíada*, un cúmulo de pasajes sobre su vida amorosa y sentimental. El deslizamiento de un punto a otro, del que habla Gomá, consiste en la articulación de entresijos y pliegues que reúnen, al unísono, tanto al guerrero iracundo y vengativo, como al amante de Deidamía –la hija de Licomedes que pare a Neoptolemo, el único hijo de Aquiles–. La vida sentimental y amorosa del hijo de Tetis, descrita, sobre todo, en tradiciones míticas que explican su presencia en el gineceo, también engarzan la vida dedicada a la proeza bélica; es decir, mientras Aquiles está en Esciros experimentando el amor y la vida sentimental, la experiencia del guerrero está en latencia, por

venir, o, como lo dirá Gomá Lanzón, experimentando «la suprema negatividad»<sup>10</sup> (2020: 38). Me permitiré decirlo de la siguiente manera: escondido entre las mujeres Aquiles aún no es el héroe de la epopeya griega, pero en él anida, en potencia, el héroe del asedio y caída de la ciudad de Troya.

En el gineceo, el héroe no solo experimenta –en negativo– su destino guerrero y trágico, ahí, como se anotó, se enamora de Deidamía y, como lo señala Robert Graves en *La Diosa Blanca* (2019) adopta un nombre de mujer. Grimal apunta uno de los posibles nombres que adoptó Aquiles en el gineceo. Tetis, dice, «trató de ocultar al muchacho vistiéndolo de doncella y recluyéndolo en la corte de Licomedes, rey de Esciros, donde compartía la vida de las hijas del monarca. Allí pasó nueve años. Llamábanlo Pirra (es decir ‘la rubia’) por sus cabellos de un rubio de fuego» (40). De ahí, también, que Neoptolemo haya sido llamado Pirro, en alusión al nombre femenino de su padre.

Graves apunta, a propósito de las fábulas de héroes solares como Aquiles, en una discreta y sugerente nota al pie de la página:

Sir Tomas Browne observó generosamente en su *Urn Burial* que «las preguntas como qué canción cantaban las sirenas, o qué nombre asumió Aquiles cuando se ocultó entre las mujeres, aunque enigmáticas, no están fuera de toda conjetura». Según Suetonio, las conjeturas que hicieron varios a los que el emperador Tiberio consultó sobre esta pregunta fueron «Cercysera» a causa del huso (*kerkis*) que Aquiles blandía; «Issa», a causa de su velocidad (*aissoi*, «voy raudo»), y «Pirra», a causa de su cabello rojo. Higinio vota en favor de Pirra. Mi conjetura es que Aquiles se llamó a sí mismo Dacryoessa («la llorosa»), o mejor, Drosoessa («la del rocío»), porque *drossos* es un sinónimo poético de las lágrimas. Según Apolonio, fue Quirón, el tutor de Aquiles, quien le cambió el nombre su nombre original Liguron («lamento»). Esto equivale a sugerir que el culto a Aquiles llegó a Tesalia desde Liguria. Homero, haciendo un juego de palabras, deriva Aquiles de *achos* («angustia»), pero Apolodoro lo hace

---

<sup>10</sup> Para Rodolfo Cortés: «la negatividad se revela como lo propiamente positivo, como el movimiento generador de nuevos contenidos, experiencias y posibilidades, como el impulso interno que lleva al espíritu a superarse a sí mismo en cada presente, y en virtud de que se trata de un impulso interno (no inducido por fuerzas o necesidades externas o preexistentes), la negatividad refrenda el hecho de que el espíritu es y actúa como una totalidad (como un mundo objetivo y subjetivo que se autoproduce)» (2017: 66). La suprema negatividad que Gomá observa en Aquiles, mientras esté se encuentra en el gineceo, concentra tanto al guerrero, como al amante; tanto al héroe iracundo, como al héroe profundamente herido y sollozante.



de *a*, «no», y *cheile*, «labios», derivación que a sir James Frazer le parece absurda, aunque «sin labios» es un nombre bastante acertado para un héroe oracular (2019: 291).

Escondido entre las mujeres, Aquiles «se llamó a sí mismo» de ciertas maneras que despliegan parte del temperamento de un sujeto no circunscrito, únicamente, en torno a la ira o la venganza. En su experimentar la negatividad, llamarse a sí mismo «La llorosa» o «La del rocío» –con especial atención al sinónimo de *drossos*: lágrimas– añade dimensiones pasionales y emocionales que podrían estar en las antípodas de la ira y la venganza. El llanto y las lágrimas podrían ser vistos como efectos contrapuestos a la rabia y al arrebató, sin embargo, todas y cada una de ellas se ciñen a ese fascinante y complejo campo de las pasiones y la emotividad. Es su nombre original, Liguron o Lamento, lo que permite observarlo desde otra perspectiva.

En la reunión de la ira y la venganza, con el llanto y las lágrimas, podemos observar que en Aquiles descuellan potenciales lecturas que no solo se inscriben en el ámbito de las pasiones que los pensadores helenísticos condenaron, al cuestionar que «Aquiles fuera un modelo de virtud a causa de la violencia de su carácter y de su célebre cólera» (Gomá, 2019: 36). Para el autor de *Aquiles en el gineceo* se trata de observar la *excelencia* del héroe, y «se designa con el término de *excelencia* precisamente esa conjunción armónica en una misma persona de los bienes corrientes de la vida, dones naturales, virtudes intelectuales y morales, fortuna social. [...] la coincidencia en una misma persona de todos esos dones, virtudes y fortuna, normalmente dispersos, eleva al prototipo por encima del ciudadano común y le hace al mismo tiempo semejante y superior a la mayoría» (2019: 34-35).

La ejemplaridad y la excelencia del héroe, sin duda, distinguen a un personaje como Aquiles. Sin embargo, su ejemplaridad y excelencia también atañe a su dimensión pasional y emocional. Y no porque eso le distinga durante su estadía en el gineceo. En diversos pasajes de la *Ilíada*, Aquiles pone de manifiesto no solo su pensar, sino también su sentir, y permite observar el despliegue de su llanto y lágrimas. En los versos titulados «Aquiles ofendido» del primer Canto de la epopeya en la traducción de Alfonso Reyes, por ejemplo:

A las naves aquivas, y muy a su pesar,  
la llevan [se refiere a Briseida] los heraldos. Apártase a llorar  
Aquiles, y tumbándose por la orilla espumosa,  
mientras ruega a su madre con manos anhelosas  
explora la envainada lejanía del mar: (vv. 344-348).

Y más adelante:

Así dijo entre lágrimas. Le oye la augusta madre  
desde el abismo húmedo que habita con su padre,  
el añoso Nereo; surge cual blanca bruma,  
vuela sobre las ondas hasta el hijo afligido,  
lo acaricia y exclama:  
-¿Qué dolor te ha vencido,  
hijo, qué te conturba? ¿Por qué tu alma llora?  
Dilo y no calles, ambos probemos tu aflicción (vv. 354-360).

El pesar, el llanto y el dolor aludidos en los versos arriba citados, acaso se ciñen a lo que un pensador como Eugenio Trías concibe como pasión, esto es: «como Idea nuclear desde la cual comprender la realidad» (2021: 18). En su «Prólogo en el cielo», Trías añade: «Pretendo pensar la pasión de otro modo como es pensada habitualmente. No la concibo como rémora del conocimiento racional, sino como base empírica de este. No la pienso tampoco como alternativa a la acción, a la praxis o a la razón, sino como principio fundador de estas instancias, a partir de presupuestos racionalistas y de una valoración real de acción» (2021: 18). Las pasiones que atraviesan a Aquiles en diversos momentos de la *Iliada* son, siguiendo las ideas expuestas por Trías, base del conocimiento racional y pasional que despliega en su configuración como héroe griego. Más aún: sus pasiones no son alternativas, son principios de construcción y de fundación. Para decirlo con las ideas en torno a la «suprema negatividad», sus pasiones, antes, durante y luego de lo narrado en la *Iliada*, son motor y forman parte de su individualidad y, acaso, de su universalidad.

El llanto, el dolor o la ira y la cólera, regularmente ubicadas en las antípodas de la conducta y pensamiento racionales, han sido motivo de reflexión por parte del poeta chileno Raúl Zurita. Además, el autor de *Anteparaiso*, convoca la figura de Aquiles, particularmente en el momento en que el rey Príamo le pide, entre lágrimas, que le devuelva el cuerpo de su hijo Héctor.



La *Ilíada*, anota el chileno, «nunca debió existir, nunca debió existir la literatura» (2017: 13). Y no se trata, por supuesto, de negar la posibilidad de la existencia de la literatura. La reflexión de Zurita, que abreva de diversos pasajes del poema de Homero, postula, entre otras cosas, una apuesta por fundar el origen de la poesía en la ira y en el llanto. Se trata de una consideración auténtica y de su propio cuño. La autenticidad radica en la conjunción de los dos momentos para referirse a lo que sucede, poéticamente hablando, cuando se escribe poesía: la ira y venganza de Aquiles, que, por lo hasta aquí dicho, convocan al llanto y a las lágrimas, las cuales, como lo señala Homero en su poema, son también las de Príamo.

### 3. LA TESIS ZURITIANA SOBRE EL ORIGEN DE LA POESÍA

El linaje latino<sup>11</sup> en la obra y pensamiento de Raúl Zurita tira profundo, hacia la *Eneida*, obra homónima del acompañante de Dante al infierno y al purgatorio: Virgilio. No son pocas las veces en que el chileno remite, tanto en sus versos como en sus ensayos, a la epopeya latina. Las formas en que la epopeya descuella en su obra están recubiertas por el obligado antecedente del poema que da cuenta de la fundación de Roma. Me refiero a las insuperables *Ilíada* y *Odisea*. La *Eneida*, escrita por encargo del emperador Augusto, parte de la destrucción de la ciudad de Troya, narrada por Homero en la *Ilíada*. Luego de la caída de Troya, se sabe, suceden las aventuras de Ulises, en su regreso a Ítaca; y, en el caso de la *Eneida*, se cuentan las penurias de Eneas –y los troyanos– hasta su llegada ante el padre de Lavinia, rey Latino.

En *Zurita*, el monumental libro escrito por el chileno hacia 2007, las referencias al mundo homérico y virgiliano serán de diversas índoles y maneras. Al poeta chileno, le ocupan dos figuras míticas fundamentales para que sucedan tanto el periplo de Ulises como el de Eneas: Aquiles y Príamo. En las colecciones de ensayos reunidos bajo los títulos *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio* (2000) y *Son importantes las estrellas* (2017), estos personajes son recuperados para poner de realce la tesis zuritiana sobre el origen de la

---

<sup>11</sup> La madre y abuela de Zurita, de origen italiano, explican, en parte, lo que aquí denomino como «linaje latino». En diversas entrevistas, el poeta ha narrado cómo su abuela Beli –quien aparece como personaje poemático en diferentes momentos de su poesía– le leía la *Divina comedia* de Dante. El influjo del libro de Dante será crucial para el poeta chileno, baste mencionar, por ahora, los títulos de dos de sus libros: *Purgatorio* (1979) y *Anteparáiso* (1982).

poesía. En *Sobre el amor...*, particularmente en «Esa sombra es tu Dios», Zurita recupera una línea dicha por Helena, tomada en la *Helena* de Eurípides: «-Yo nunca estuve en Troya, fue solo mi sombra [...] Menelao: -¿O sea que solo por una sombra sufrimos tanto?» (Zurita, 2000: 18). «Esas frases -dice más adelante el chileno- estaban impresas desde siempre y en ellas [se] sintetizan todos los padecimientos, las penurias y desengaños provocados por las incontables Helenas y por las infinitas guerras de Troya que le esperaban al mundo» (2000: 18). Se trata del dolor y el sufrimiento que, como apuntará en otro momento de *Son importantes las estrellas*, no debieron existir. Las frases dichas por Helena y Menelao, impresas in illo tempore, suceden en el contexto de la infinita guerra de Troya. Ese es el funesto y esplendoroso origen del canto, de la poesía. Así lo anota el chileno en «Las opacas estrellas»:

Son dos imágenes de la *Ilíada* y es como si en esas dos escenas estuviera tallado lo más hondo de ese emplasto de sangre, lágrimas, sueños, traiciones e inesperados heroísmos, que sin más hemos persistido en denominar lo humano. La primera está en el Canto XXII, y en ella el anciano rey Príamo, abrazado a las rodillas de Aquiles, le está rogando que le devuelva el cadáver de Héctor, su hijo. Líneas más adelante el poema nos dirá que ambos lloraban; Aquiles recordando a su propio padre, Peleo, y a mi amigo Patroclo, muerto por Héctor; y Príamo recordando a todos sus hijos muertos. Poco después los brazos de Aquiles levantarán con dulzura al viejo abrazado a sus piernas y en ese instante mientras lo está levantando, Príamo, y con él, [la lectora], nosotras, las sucesivas generaciones, los dos mil ochocientos años de historia, comprenden simultáneamente que Aquiles le devolverá el cuerpo a su padre, es decir, se lo restituirá a la humanidad entera.

Es una de las escenas más cruciales y conmovedoras de la historia de la literatura y sin embargo nunca debió existir, nunca debió existir la *Ilíada*, nunca debió existir la literatura (Zurita, 2017: 13).

Las muertes de Patroclo y Héctor desencadenan ese cuadro de dulzura y dolor que Zurita nos brinda a propósito de su lectura de la *Ilíada*. Patroclo no debió morir. Héctor no debió morir. Helena nunca estuvo en Troya, fue solo su sombra. Y, sin embargo, la sangre, las lágrimas, las traiciones y los inesperados heroísmos siguen llenando páginas y páginas de libros de poesía.





En el inicio de «Las opacas estrellas», Zurita apunta una tesis sobre el origen del canto, de la poesía. El primer elemento que da origen al verso que hasta aquí podemos señalar es el llanto de Príamo y de Aquiles, recordando a sus muertos. En la misma colección de ensayos, con el título «El mar, la luz, la ira –notas para un homenaje a Antonio Gamoneda–», el chileno vuelve a convocar a Aquiles pero, en esta ocasión, para poner de realce lo que antecede a la escena llena de dulzura y dolor con Príamo: su profunda ira.

Son las infinidades de hijos que no nacieron, incontables descendientes nonatos de padres que sucumbieron antes de engendrarlos y que flotan en la noche de nadie. Entre el verso inaugural del poema de la ira: Canta, oh Diosa, la ira de Aquiles hijo de Peleo, y los versos que cierran el poema de Gamoneda, median las ruinas de una eternidad que no llegó a nacer, una eternidad trunca. [...] Del horrible tiempo pasado y del pavoroso mundo futuro nos quedó la crueldad del presente, ese presente perpetuo donde los niños no engendrados de las guerras mueven sus rostros transparentes hacia nosotros y acomodan las nubes de sus cuerpos en las butacas vacías de la sala de clases de este teatro semivacío. Afuera el mar mece las mismas naves; el mar, la luz, la ira. El ruido ensordecedor de rompientes y de cantos vuelve a llenar con furia las playas de la ciudad eternamente sitiada y luego se retira arrastrando en la resaca incontables ciudades desoladas, países destruidos, ruinas de lo que nunca ha existido, restos envueltos en llamas de lo que no llegó a vivir (2017: 61).

Hacia el final de la cita, Zurita recupera, sin nombrarlo a cabalidad, el sitio de la ciudad de Troya. La referencia se hace asequible si tomamos en consideración «el verso inaugural del poema de la ira». Habla de la ira de Aquiles para inscribir ese otro elemento primigenio del verso. La cólera del hijo de Peleo es, de esta manera, axial en la forma en que Zurita responde a la pregunta: ¿qué sucede cuando se escribe poéticamente? Y no solo lo que le podría suceder a él, como poeta, sino lo que sucede justo antes del momento de la escritura de cualquier verso, de cualquier poema, en cualquier tiempo y lengua. Alguien colérico, rabioso de ira; alguien sumergido en el más profundo de los dolores y del llanto, ese es, ni más ni menos, un poeta en el marco del pensamiento zuritiano.

La magnitud de una consideración de esta naturaleza resulta sugerente y significativa. Sobre los poetas o poemas que fundan la escritura del verso en

el llanto y en el dolor, el propio Zurita ha dedicado varias reflexiones. Nuevamente, en *Son importantes las estrellas*, se referirá a, por ejemplo, al llanto de Arjuna, del Mahabarata; al final de *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga; o el poema «España, aparta de mí este cáliz» de César Vallejo.

La ira, sancionada como impertinente, soez, narcisista, impolítica, ha sido, desde Aristóteles, desterrada de los campos de la corrección, la exactitud y la perfección. En el reino de los cielos, si no me equivoco, no hay ni habrá lugar para los coléricos. De ahí que la ira de Aquiles, como nos cuenta Homero, suceda en las playas de Troya, en la periferia. La ira de Eneas sucede dentro de la ciudad y tendrá como corolario un fin digno y bueno: la fundación de Roma.

El pasaje de la ira de Aquiles permite observar los pliegues y las texturas de la profunda desazón que experimenta el hijo de Peleo. En el Canto I de la *Iliada*, se narra la llegada de la peste al campamento aqueo que ha permanecido nueve años esperando entrar a la ciudad para tomarla. Las pasiones de Aquiles se desatan cuando Agamenón devuelve a la esclava del pélida, Bri-seida, a su padre, Crises. Es en este contexto en que en la *Iliada* se despliega la cólera de Aquiles:

Así habló, y la aflicción invadió al Pelida, y su corazón  
dentro del velludo pecho vacilaba entre dos decisiones:  
o desenvainar la aguda espada que pendía a lo largo del muslo  
y hacer levantarse a los demás y despojar él al Atrida,  
o apaciguar su cólera y contener su furor (Homero, 2015: vv. 188-192).

El corazón de Aquiles, se sabe, optó –luego de un breve momento de sosiego negociado por Palas Atenea– por desenvainar la aguda espada. En los versos antes citados de la *Iliada* se advierte que el dolor y la pena encuentran un asidero en el corazón de Aquiles. Será su corazón, invadido por la zozobra, el órgano mediante el cual dirima: contenerse o embestir.

El corazón homérico es compuesto. Si los griegos tienen diversas palabras para denominar «lo mismo», es para diferenciar los sentimientos y los impulsos que tienen su asiento u origen en la región del corazón de los que la tienen en el diafragma. Las grandes diferencias entre los tipos de sentimientos de los que estamos hablando, o más bien la heterogeneidad del corazón griego, se muestra en la traducción literal de estas palabras,



que ubican los sentimientos en distintas regiones del pecho. Pero cuando Homero emplea las diversas palabras del corazón, no las emplea solo para lo que es emocionalmente perceptible, sino también perceptible corporalmente, esto es, para reacciones corporales diferenciadas más que para órganos corporales específicos. En general hay que tener cuidado a la hora de señalar determinados órganos o partes del cuerpo como fuente de determinados sentimientos –aunque así fuera originariamente en los arcaicos tiempos en el que las palabras adquirieron su significado–, porque se trata sobre todo de estados de ánimo o impulsos corporales que no coinciden exactamente con partes u órganos del cuerpo determinados y localizables (Hoystad, 2008: 52).

¿Qué significa, entonces, que el arrebato iracundo de Aquiles surja de su corazón? Que, me parece, le asiste emocional y corporalmente algo profundamente humano: sus pasiones. La ira viene acompañada de la potencia de otras emociones y reacciones diferentes a las que genera el odio, como lo anota Galinsky.

En el terreno de la tesis zuritiana acerca de la ira y el llanto como dos momentos que son origen de la poesía, la idea de que Aquiles dirime corporal y emocionalmente, desde su corazón, que no habrá otra posibilidad más que la de la cólera, nos permite apuntar que la ira no es solo una pasión que implica indignación o enojo, sino que, acaso como apuntó Hesíodo sobre el principio de destrucción y construcción en la *Teogonía*, sea la ira aquello que genera el surgimiento del poema, de la poesía.

Para la recepción del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, en 2016, Raúl Zurita, en su «Discurso a propósito de un premio», reflexiona sobre el complejo vínculo entre vida y obra, para poner de realce la importancia del dolor. En la cita al discurso, que transcribo más adelante, es fundamental notar el profundo lazo que Zurita establece entre su cuerpo y la escritura. Se trata de un cuerpo enfermo y atravesado por el dolor como efecto de la enfermedad, pero, además, se pone en alta estima el dolor de los otros cuerpos, la piel en donde Zurita ha grabado sus poemas. El poeta le llama «el revés herido de este mundo»:

He escrito desde un cuerpo que se dobla, que se rigidiza bajo los efectos del Parkinson, que tiembla, que se va para adelante y que se cae y he encontrado hermosa mi enfermedad, he sentido que mis temblores

son bellos, que mi dificultad para sostener estas hojas que ahora leo es bella. En el revés herido de este mundo, yo he escrito sobre ese cuerpo, sobre los dolores que yo mismo le he causado a otros y los que yo me he infligido, he grabado mis poemas sobre su piel. Solo los enfermos, los débiles, los heridos, son capaces de crear obras maestras. Siento que he escrito desde una cierta irreparable desesperación y, a la vez, desde una incontenible alegría. Una alegría extraña porque es como si naciera de la dificultad de ser felices. Del encuentro de esos fantasmas nace mi escritura. La escritura es como las cenizas que quedan de un cuerpo quemado. Para escribir es preciso quemarse entero, consumirse hasta que no quede una brizna de músculo ni de huesos ni de carne. Es un sacrificio absoluto y al mismo tiempo es la suspensión de la muerte. Es algo concreto, cuando se escribe se suspende la vida y por ende se suspende también la muerte. Escribo porque es mi ejercicio privado de resurrección (2017: 197).

En la última línea, el poeta se ha referido al momento «cuanto se escribe», y no en balde refiere dos momentos, en apariencia, contrapuestos: vida y muerte. El tratamiento y problematización hasta aquí expuestos sobre la ira y el llanto, permite otra posibilidad de lectura que permite apuntalar como conclusión que, para Zurita, la vida en su negatividad entraña la muerte, y la muerte en su negatividad entraña la vida. Es, dice el poeta, «mi ejercicio privado de resurrección». El mismo tratamiento o clave de lectura podríamos derivar a propósito del dolor, de la debilidad o la enfermedad, lo cual no significa que el dolor, la debilidad, o el llanto terminen, sino, todo lo contrario. Como se vio a propósito de Aquiles, y de su «suprema negatividad», esos momentos generan progresivas transformaciones, en donde, en el caso del chileno, descuella, en primer lugar, la escritura del verso, de la poesía.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRÉS, Ramón (2014), *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona, Acantilado.
- BLANCHOT, Maurice (2005), *El libro por venir*, Madrid, Trotta, trad. Cristina de Peretti y Emilio Velasco.



- CARMONA CANNOBBIO, Alejandra (2018), *Zurita. Verás no ver*, documental, 76 minutos, guion Alejandra Carmona Cannobbio.
- CORTÉS, Rodolfo (2017), *Hegel*, Guanajuato, Pequeña Galería del Pensamiento, Universidad de Guanajuato, número 1.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2016), «Raúl Zurita: el poeta en nuevos tiempos de miseria», en *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza*, eds. Carmen Alemany, Eva Valero y Víctor M. Sanchis, Madrid, Visor.
- GALINSKY, Karl (2001-2002), «La ira de Eneas», en *Auster* 6/7, págs. 11-34, trad. Pablo Martínez Astorino.
- GARCÍA HUIDOBRO, Cecilia, (2016), «El poeta como mensajero: Raúl Zurita y las entrevistas», en *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza*, eds. Carmen Alemany, Eva Valero y Víctor M. Sanchis, Madrid, Visor.
- GOMÁ LANZÓN, Javier (2019), *Aquiles en el gineceo. Tetralogía de la ejemplaridad*, Madrid, Debolsillo.
- GRAVES, Robert (2019), *La Diosa Blanca*, Madrid, Alianza, trad. William Graves, ed. Grevel Lindop.
- GRIMAL, Pierre (2008), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, trad. Francisco Payarols.
- HOMERO (2020), *Aquiles agraviado. Ilíada (Rapsodias I a IX)*, Nuevo León, Editorial de la Universidad Autónoma de Nuevo León, trad. Alfonso Reyes, presentación de Carlos García Gual e ilustraciones de Gerardo Azcúnaga.
- HOYSTAD, Ole Martín (2008), *Una historia del corazón*, Buenos Aires, Manantial, trad. Cristina Gómez.
- REYES, Alfonso (1964), *Religión griega. Mitología griega*, obras completas XVI, México, FCE.
- SANTINI, Benoît (2011), «'En Zurita, van a aparecer las ruinas, pedazos de poemas antiguos'. Entrevista a Raúl Zurita», en *Revista Chilena de Literatura*, 80, noviembre de 2011, págs. 253-262.
- TRÍAS, Eugenio (2016), *Tratado de la pasión*, Barcelona, Debolsillo.

- ZURITA, Raúl (1979), “¿Qué es el paraíso?”, *CAL*, 3, págs. 20.
- , Raúl (1991), *Anteparaíso*, Madrid, Visor.
- , Raúl (2000), *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, Chile, Andrés Bello.
- , Raúl (2012), *Zurita*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León/Aldus.
- , Raúl, (2015), «Discurso de agradecimiento de Raúl Zurita Canessa» con motivo de la recepción del Doctorado Honoris Causa, consultado en <https://web.ua.es/es/protocolo/documentos-/eventos/honoris/zurita-canessa-raul/discurso-raul-zurita-canessa-en-su-investigacion-como-dhc-por-la-ua.pdf> el 18 de mayo de 2022.
- , Raúl (2017), *Son importantes las estrellas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.



## Antonio Gamoneda: poética de la inexistencia del Dios – por venir –

LUIS FERNANDO HERNÁNDEZ VÁSQUEZ  
*Universidad de Colima*

**Resumen:** En este artículo se estudia la poética de Antonio Gamoneda según la teoría de Quentin Meillassoux sobre la posibilidad de que Dios no ha existido aún. Para ello se describe la obra del poeta español como una poética que profundiza en la idea de que la trascendencia, en términos litúrgicos, es una mentira ya inherente a la humanidad (tema de sus poemarios *Descripción de la mentira* y *Arden las pérdidas*). Posteriormente, se indaga en las cualidades espirituales implicadas con la primera llegada de Dios en el futuro (la hipótesis de Meillassoux), teniendo como antecedente aquella poesía de Gamoneda. De tal manera se expone aquí la relevancia de dicha poética; es decir, las dimensiones filosóficas de la corporalidad ante el constante acecho de la muerte, esta como agente de una espiritualidad que tal vez ya sea la única que la humanidad occidental puede hacer prevalecer: *la espiritualidad causada por la trascendencia negada*.

**Palabras clave:** Antonio Gamoneda, poética, corporalidad ante la muerte, intrascendencia, inexistencia de Dios.

### Antonio Gamoneda: poetics of the non-existence of the God –to come–

**Abstract:** In this paper, the Antonio Gamoneda's poetic is studied according to Quentin Meillassoux's theory about the possibility that God has not existed yet. For this purpose, the art of the spanish poet is described as a poetic that expresses the idea that transcendence, especially in liturgical terms, is a lie already inherent in humanity (subject of his poetic works *Description of the Lie* and *Losses are Burning*). Later, it inquires into the spiritual qualities involved with God's first appearance in the future (Meillassoux's hypothesis), taking as a precedent the Gamoneda's poetry. In such way, the importance of this poetic is exposed here, this is the relevance of the philosophical dimensions of corporeality against the constant stalking of death, this as an agent of a spirituality that, perhaps, is the only one that western humanity can make prevail: *the spirituality caused by denied transcendence*.

**Keywords:** Antonio Gamoneda, poetics, corporeality against death, non-transcendence, God's non-existence.

## 1. AL TÉRMINO DEL SIGLO XX (DIOS NO EXISTE)

La palabra «trascendencia» me da mucho miedo: no sé manejarla. En mi trabajo poético puede haber contaminación del lenguaje religioso, pero no convicciones. No soy hombre religioso aunque pueda estar habitado por voces religiosas.

Antonio Gamoneda

Las atrocidades del mundo ya no ocurren esporádicamente marcando hitos; en cambio, se han vuelto costumbre, se reiteran en la cultura desmintiendo la noción histórica que pretendía convencernos de que dichas atrocidades se dejaban en el pasado para alcanzar, progresivamente, la libertad absoluta. Una de las consecuencias más significativas de este cambio enfatizado en términos espirituales puede resumirse de la siguiente manera: «Asistimos a una transustanciación generalizada de lo divino en humano, a una destrucción paulatina de toda sacralidad, de toda trascendencia» (Ramírez, 2011: 35).

Ya que en Occidente se ha mermado el propósito de trascendencia divina, la existencia ya no tiene como destino la luz celestial, sino que el sentido se enquistaba en aquellas condiciones sociales oscuras, donde acecha la muerte, donde esta demarca una frontera que ella misma *trasciende* constantemente a la vida, como si lo humano fuera su destino, que encuentra día a día (se explicará que tal disminución del anhelo de trascendencia se efectúa en términos litúrgicos e institucionales). El Ser se ha causado por tantos acontecimientos inhumanos, por saber que Dios ya nos ha olvidado o que no ha existido desde hace mucho tiempo o que tal vez no ha existido nunca; por saber que, como expresa Antonio Gamoneda en *Descripción de la mentira*,

Cuanto ha sucedido no es más que destrucción [...] De la verdad no ha quedado más que una fetidez de notarios, / una liendre lasciva, lágrimas, orinales / y la liturgia de la traición [...] Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros. La traición prospera en corazones inviolables. / Profundidad de la mentira: *todos mis actos en el espejo de la muerte*. (2013: 118, 122, 132)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Las cursivas en los fragmentos poéticos de Gamoneda son mías; así se enfatizan las líneas temáticas. En este trabajo se citan los siguientes poemarios de Gamoneda: *Exentos I* (1959-1960 y 2003); *Exentos II. Pasión de la mirada* (1963-1970 y 2003); *Descripción de la mentira* (1975-1976 y 2003); *Lápidas* (1977-1983 y 2003); *Exentos III* (1990-2003 y 2004); *Arden las pérdidas* (1993-2003 y 2004); *Exentos IV* (2006); *No sé* (2016).





No se trata de las consecuencias existencialistas de los acontecimientos bélicos de medio siglo XX —aunque por temporalidad Gamoneda podría corresponder, inicialmente, a ese espíritu, en tanto que vivió el periodo bélico franquista en España—. No se trata de la liberación eufórica o agobiante de la psique, desde la corporalidad en desdicha, para que luego la psique, esperanzadoramente, se confunda con el espíritu glorioso y conductor al descanso luminoso; sino que, desde los indicios de un espíritu debilitado, se asimila la corporalidad con el objetivo de generar una nueva estabilidad psíquica, esta fundamentada en el temple correspondiente a la subsistencia del espíritu en un grado cercano a su extinción. En realidad se trata de una condición del término del siglo XX en que *la corporalidad de la muerte es puesta en otra perspectiva*, así como Gamoneda sintetiza su poética en los textos *Poesía en la perspectiva de la muerte* y en *Poesía y conocimiento. ¿Qué conocimiento?* (2007a). La humanidad del cambio al siglo XXI es puesta en perspectiva por Gamoneda; su poética representa esta etapa del conocimiento y de la sensibilidad: «*Estamos solos entre dos negaciones como huesos abandonados a los perros que nunca llegarán [...] Sé que las uñas crecen en la muerte. No / baja nadie al corazón. Nos despojamos de nosotros mismos al expulsar la falsedad, nos desollamos y / no viene nadie*» (2013: 194, 195).

En dicha etapa de la cultura occidental del inicio del siglo XXI se mantiene la mirada hacia la luz, pero esta ya como mentira divina, por acto de resistencia: se hace uso de ella para iluminar, en la medida de lo posible, la mundanidad. Incluso enfatizando que la luz divina es una mentira, un artificio para sobrellevar la mortandad, se le da sentido a la existencia y entonces se llega a percibir, por ejemplo, que «*hay úlceras en la pureza*» (2004a: 47). Mantener la mirada hacia la luz de la mentira divina aún podría representar una especie de redención, pero se trata de una adyacente al mundo, no suprema, y que deriva, en contradicción a la tradición litúrgica con respecto al espíritu, en la reiteración de las condiciones corporales y mortales de la humanidad: «*Vuestra limpieza es inútil. Ilumináis en las ejecuciones y la locura crece en este resplandor [...] Desconfía de aquellas manos cuya blancura puede ser besada*» (2004b: 77).

Antoni Tàpies explica que el sentido religioso o la idea de trascendencia es una condición del género humano en relación con el arte y que, en cambio, la trascendencia que ha perdido sentido es la dirigida por la institución eclesiástica:



El arte moderno de mayor calidad en muchos casos se ha independizado de viejas instituciones civiles y religiosas históricas, pero en sus mejores obras sigue moviéndose en el mismo nivel trascendente de las analogías, imágenes y símbolos con que se expresaban antiguas sabidurías y religiones, el misticismo, la magia [...] Parece que desde un punto de vista agnóstico, sigue siendo válido asociar la Belleza a los ideales más excelsos que tradicionalmente se creen surgidos de la contemplación de las divinidades [...] tales como la Luz, la Simplicidad, la Gloria, la Beatitud, la Esperanza, la Verdad, el Amor, la Libertad, la Paz... e incluso la Inmortalidad. Son símbolos propios del género humano, siempre vigentes y llenos de vida, símbolos que el arte puede evocar directamente con el fulgor de su presencia o indirectamente con el horror de su ausencia.

[...]

Pretender destruir la dimensión «sagrada» del arte –que no se ha de confundir con los objetos de arte litúrgico de una confesión religiosa determinada– sería acabar con el arte mismo, con algo que es esencial al arte y a toda la sociedad. Y más en momentos confusos y de crisis de los sentimientos religiosos, cuando es tan seguro, como se ha afirmado con razón, que las formas artísticas son precisamente «los canales indispensables para la actualización del depósito espiritual de la tradición». (2008a: 276-277)

Después de los grandes acontecimientos bélicos del siglo XX, la cultura occidental se trató, en algunos casos, de una certeza de la existencia de Dios ocasionada por las circunstancias tan lamentables que, supuestamente, exigen la redención –existencia de Dios deducida en su abandono, en su desatención, razón por la que tal certeza ya podría responder más a una obstinación–; o dicho de otro modo, se trató del éxtasis o el furor de la idea preconcebida de la trascendencia cuando la vida daba señales de la imposibilidad de ese mismo conducto ontológico –el furor de negarse a admitirlo–. Esto no es lo correspondiente a la poética de Gamoneda –ni a la relación con la trascendencia en el cambio del siglo XXI–. Tampoco se trata, en el caso de su poética, de la convicción de la inexistencia de Dios con la respectiva muerte de los valores morales que habían sostenido a la humanidad; es decir, no se trata del nihilismo también fortalecido en algunas personas como consecuencia de aquellas mismas catástrofes del siglo XX –nihilismo que incluso puede alcanzar lo delirante, lo postraumático–.



Sí puede tratarse, en cambio, en la poética de Gamoneda —y en la relación con la trascendencia en el cambio del siglo XXI—, de la revelación de que en la corporalidad atormentada de Jesús, en el límite de su muerte, se encuentra o se encontró el sentido de la humanidad, esta también herida por la misma infamia —con la mayor espiritualidad en la intrascendencia—. De lo que se trata a partir de la obra de Gamoneda es de la generación de una moralidad poética ante la desgracia, la ecuanimidad de mantenerse en medio de aquellas dos posibilidades: en un extremo, la certeza —equívoca— de la trascendencia y, en el otro, el nihilismo perturbador; por un lado, la pretensión de proyectar el espíritu al absoluto en un éxtasis de la descorporeización y, por otro, el desequilibrio psíquico de quien se siente involucrado en la entonces inimaginable muerte de Dios. Es ahí, en tal ubicación estoica, donde las personas más apegadas a la cultura occidental tienen, actualmente, la posibilidad de recuperarse de las heridas —de las mentiras—, en donde su espiritualidad las mantiene entregadas a su convalecencia o a su agonía, siempre en su cuerpo cubierto por la muerte:

Mi cuerpo pesa en la serenidad y mi fortaleza está en recordar; en recordar y despreciar la luz que hubo y descendía y mi amistad con los suicidas [...] He tirado al abismo el hueso de la misericordia; no es necesario *cuando el dolor es parte de la serenidad*, pero la lucidez trabaja en mí como un alcohol enloquecido. (Gamoneda, 2013: 112, 195)

Me asiste una inaceptable / sabiduría; la inversa. / Digo, quiero decir, el conocimiento tardío / de la imposibilidad. / Veo grabarse / orlas y símbolos, y la gramática fría / de los epitafios. / Ahora, / espero y no espero. / En todo caso, / *espero, no sé, ser congruente o, de algún modo, al menos, sumiso en la pérdida*. (2016: 48)<sup>2</sup>

Se han referido aquí dos ámbitos de lo postbélico del siglo XX sobre la relación de la humanidad y Dios: la certeza de la trascendencia aún con formas litúrgicas y el nihilismo. A continuación se indican algunas corresponden-

<sup>2</sup> Es necesario resaltar que la ecuanimidad de Gamoneda ante las condiciones atroces a veces se frustra, sobre todo en los primeros poemarios, lo cual puede ser evidencia de los instantes en que su poética sí corresponde, de alguna manera, con el nihilismo del medio siglo XX; después de todo, su poesía tuvo origen en ese momento. Por ejemplo, declara también en *Arden las pérdidas*: «Creo en la desaparición. / Creo en la ira» (2004a: 51); «descubrí que no había más que locura en la relación de los cuerpos» (2013: 210); «La poesía existe porque sabemos que vamos a morir y la poesía es, ha de ser, sobre todo ahora mismo, un lenguaje desesperado. Dentro de estas convicciones, mi poesía intenta ser fiel a las causas que le hacen existir» (2004b: 221); y en *Exentos I*: «Sé que el único canto, / el único digno de los cantos antiguos, / la única poesía, / es la que calla y aún ama este mundo, / esta soledad que enloquece y despoja» (2007b: 57).

cias de esos mismos ámbitos con otras dos facetas explicadas por Quentin Meillassoux sobre la desesperación tanto de religiosos y de ateos con respecto a los muertos causados por la atrocidad:

El ateo se afirma ateo porque la religión promete un dios espantoso [que es indiferente a las atrocidades]; el religioso sitúa su fe en el rechazo a una vida devastada por la desesperación para evitar exhibir la desesperación del otro [del ateo]. El dilema ahora es el siguiente: desesperar por otra vida para los muertos, o desesperar por un dios que ha permitido que tales muertos se produzcan. (2016: 104)

Después de los grandes acontecimientos bélicos a mediados del siglo XX se produjo tanto una intensificación ansiosa de la idea de que existe Dios, como la percepción incluso psicótica de su inexistencia, ya que dicha consternación bélica comprobaba su inexistencia como un golpe más del horror. Al respecto de esta dualidad, en el caso de la teoría de Meillassoux sobre la relación entre los vivos y los muertos ocasionados por las atrocidades de la historia, él explica: «O bien Dios existe, o bien Dios no existe [...] O hay un principio de clemencia, que trasciende a la humanidad, que obra en el mundo y en su más allá, que tiene justicia para los difuntos, o tal principio trascendente falta» (102).

Así es como Meillassoux, en la dicotomía conformada por el ateísmo y la religiosidad judeocristiana, encuentra el punto de inflexión sobre la justicia reclamada por los muertos de los acontecimientos terribles, moralidad tanto religiosa como atea también identificada en la poética de Gamoneda. Se asegura en este artículo que Gamoneda representa un estado reciente del pensamiento occidental, no obstante que su poética haya sido consecuente al periodo bélico franquista en España; es decir, a pesar de que debido a una supuesta lógica de la historia debió corresponder al pensamiento que exaltaba la libertad como una plenitud espiritual que dependía de trascender las condiciones materiales lamentables, ya sea de manera reveladora y etérea o violenta y angustiosa, o incluso frustrada (este último caso atañería a los existencialistas del trastorno por estrés postraumático). La poética de Gamoneda representa una episteme contemporánea a pesar de haber tenido como causa los acontecimientos viles de medio siglo XX que separaron, indicando una trascendencia, al espíritu del cuerpo. El recuerdo de tales acontecimientos incluso ocupa un espacio significativo en sus textos:



Coleaba aún la posguerra en forma de franquismo abiertamente cruel. Había cauces temerosos de resistencia y nosotros estábamos (muy solos, es verdad) en alguno de ellos. Sufríamos mejor que luchábamos; poca cosa, ciertamente, a los efectos históricos.

Y así eran los contenidos de nuestra conciencia: no tenía sentido el pensamiento con fundamentos académicos, ni la expresión que, de alguna manera (que ignorábamos), no estuviese en trama con lo que he llamado resistencia. La experiencia estética era inseparable del sufrimiento. (2007a: 171)<sup>3</sup>

Pero surge una contrariedad al observar que la poética de Gamoneda representa un estado espiritual contemporáneo de la cultura occidental...

## 2. NO DEL TODO EN EL SIGLO XXI (DEBIDO A QUE AÚN REITERA QUE DIOS ES MENTIRA)

La poética de Gamoneda, debido a una supuesta lógica de la historia, pudo haber correspondido al pensamiento que exaltaba la libertad como una plenitud espiritual posibilitada sólo al trascender las condiciones materiales — independientemente de las cualidades de ese proceso —. En cambio, explora el sentido de la existencia afianzándose en el cuerpo, de tal modo que tanto la psique como el alma son elementos de aquél, así como lo puede ser la sangre. En primera instancia, pueden encontrarse similitudes entre la humanidad representada por la poética de Gamoneda y la siguiente cita que explica la condición filosófica vigente en la esfera occidental:

---

<sup>3</sup> Más pruebas de que el recuerdo de su infancia, como testigo de las penurias del franquismo, constituye una piedra angular de su poética: «Desde los balcones, sobre el portal oscuro, yo miraba con el rostro pegado a las barras frías; oculto tras las begonias, espiaba el movimiento de hombres ceneceros. Algunos tenían las mejillas labradas por el grisú, dibujadas con terribles tramas azules; otros cantaban acunando una orfandad oculta. Eran hombres lentos, exasperados por la prohibición y el olor de la muerte. (Mi madre, con los ojos muy abiertos, temerosa del crujido de las tarimas bajo sus pies, se acercó a mi espalda y, con violencia silenciosa, me retrajo hacia el interior de las habitaciones. Puso el dedo índice de la mano derecha sobre sus labios y cerró las hojas del balcón lentamente)» (2013: 141). «Sucedian cuerdas de prisioneros; hombres cargados de silencio y mantas. En aquel lado del Bernesga los contemplaban con amistad y miedo. Una mujer, agotada y hermosa, se acercaba con un serllo de naranjas; cada vez, la última naranja le quemaba las manos: siempre había más presos que naranjas. Cruzaban bajo mis balcones y yo bajaba hasta los hierros cuyo frío no cesará en mi rostro. En largas cintas eran llevados a los puentes y ellos sentían la humedad del río antes de entrar en la tiniebla de San Marcos, en los tristes depósitos de mi ciudad avergonzada» (142)

Hoy el ser humano se piensa como cuerpo – cuerpo entre cuerpos, cuerpos en el mundo – con todo lo que esto implica. No el cuerpo como una «parte», ni siquiera privilegiada, del compuesto «bio-psíquico-social» del que se hablaba hace unas décadas – que preservaba siempre el lugar de un alma, una conciencia, un espíritu. No hay más que cuerpo – sus afectos, sus movimientos, sus lazos y entrelazos, sus necesidades, sus gestos, sus sonidos, sus «palabras» que son otros tantos gestos, sonidos o marcas; no hay más cuerpo, y no hay «más allá». (Ramírez, 2011: 23)

Sin embargo, la correspondencia con esta cita no es íntegra, pues a pesar de que la poética de Gamoneda se aleja de la relación-división entre el cuerpo, el espíritu y la psique, su poética no señala el radicalismo de la existencia exclusiva del cuerpo en relación con la falta de un más allá; siendo más precisos, la humanidad en la poética de Gamoneda tiene presente, como negación, el más allá (Dios no existe, y existe, por lo tanto, en su inexistencia), y sintiendo, aunque sin la idea de trascendencia, un alma, una conciencia, un espíritu. Gamoneda, en efecto, refiere imágenes de la negación del más allá, como evidencia de su falta, pero estas, al mismo tiempo, representan su persistencia, como un *no más allá* presente y constante, a manera de *epifanía inversa*:

Veo las delicias sobrantes, precozmente infecciosas, de una fiesta que fue en el jardín alquilado [...] ¿Qué es esto? / ¿Es la fiesta extinguida? / Puede ser. / No existencia / ni inexistencia. / La fiesta es / únicamente la *epifanía inversa*, la tenaz parodia del ser y del no ser. Tuvo la apariencia de la fiesta que yace abandonada y suntuosa, pero / ¿hubo una fiesta? / Sólo / *su desaparición se hace sentir*. / He aquí pues / la farsa renuente: / delicias / infecciosas, máscaras / en el jardín. (2016: 44-45)

No hay / pensamiento. Efectivamente, no quedan / más que residuos. / *Residuos / de mala muerte*. / Sí, / de mala muerte. / No. / Hablo por semejanza. Digo residuos auténticos: fármacos caducados, fécula verde, costra corrupta, arteriografías póstumas, pústulas amarillas es decir, / residuos auténticos. / Ya. / Pero recuerda: / «Eternidad», «Jamás», «Siempre». / Un / magnífico / aburrimiento. (52)

Gamoneda, como Jean-Luc Nancy, ahonda en la conciencia de que

Un día los dioses se retiran. Por sí mismos, se retiran de su divinidad, es decir, de su presencia. No se ausentan únicamente: no van a otra parte, se retiran de su propia presencia. Se ausentan en el interior.

Lo que queda de su presencia es lo que queda de cualquier presencia cuando se ausenta: queda lo que se puede decir de ella. Lo que se puede decir de ella es lo que queda cuando ya no podemos dirigirnos a ella. (2013: 45)

Gamoneda profundiza poéticamente en ello; la corporalidad aún se dirige a espacios donde alguna vez se escucharon los llamados divinos, espacios que todavía incitan un comportamiento cuasiceremonioso, donde, como diría Nancy, persiste su ausencia, aunque se trate de una especie de ceremonia que se confunde con los remedos protocolarios médicos, con el arrinconamiento para procurar la curación de las heridas, donde aún se siente la necesidad de decir algo insistentemente sobre la divinidad que Dios ha abandonado aquí en el mundo cual desecho. Es por esta razón por la cual la relación arquetípica de semejanza entre Dios y el ser humano, en la poética de Gamoneda, implicaría una reversión de la historia religiosa de Occidente: ya no importa si acaso Dios hizo al ser humano a su imagen y semejanza, lo que en realidad importa es que Dios — el hijo — fue otro herido más, y así es como se exalta la piedad y la conmiseración, y no porque con tal disposición anímica y moral se vuelva posible una proyección a la eternidad, sino porque con la tortura se le ha condenado al olvido, a la misma condena del ser humano:

Dios extendido, longitud sagrada. / Duerme envuelto en su sangre. Derramado / bajo la noche, Jesucristo duerme, / descansa como un niño atormentado. (2007b: 81)

¿Para qué encender ceras cárdenas a viejos o falsos dioses generalmente agónicos? / No / merece la pena. / No hay / consistencia; / no hay dios/ que merezca la pena. / Pero / qué abundancia de vértigo. (2016: 50)

En la poética de Gamoneda — y en las epistemes recientes que nutren poéticas como ésta —, podría resultar inmoral sublimar la tragedia y la crueldad, además de considerar que de ello pueda generarse una belleza que, a su vez, se aparta trascendentalmente, en aspiración. En cambio, en la actualidad, la estética es inseparable de la moral ante el sufrimiento, esto sin representar una posible evasión de la corporalidad del ser humano hacia su supuesta inmaterialidad consagrada. Francisco Gómez-Porro expresa que, con respecto

a la poética de Gamoneda, es «latencia del cuerpo postergado por el dolor, la memoria del cuerpo herido por la enfermedad, sometido por la represión política, el silencio o el miedo» (2007: 106).

La espiritualidad depende de la sensación del cuerpo lastimado en el silencio y en su sanación aplazada y olvidada; esto produce un comportamiento del que puede manifestarse la dignidad; las heridas y su convalecencia se vuelven el único ejercicio espiritual posible, uno en el que la sensación de las heridas desmiente las ideas preconcebidas sobre el mundo y su trascendencia:

El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición. / El olvido entró en mi lengua y *no tuve otra conducta que el olvido*, / y no acepté otro valor que la imposibilidad. / Como un barco calcificado en un país del que se ha retirado el mar, / escuché la rendición de mis huesos depositándose en el descanso; / escuché la huida de los insectos y la retracción de la sombra al ingresar en lo que quedaba de mí; / escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en mi espíritu, / y no pude resistir la perfección del silencio [...] *Sólo hubo resistencia en aquellos cuerpos que antes habían sido castigados* y padecieron la incredulidad y se ocultaron en el silencio. (Gamoneda, 2013: 105, 120)

Al referir la sensación de las heridas sufridas en la soledad, ya es posible describir la mentira que cuenta que el espíritu trasciende al cuerpo y a la psique que lo mantienen (al espíritu) en unas supuestas primeras instancias; y es posible, además, evidenciar que el mundo, más precisamente aquel que tenía como sentido el descubrimiento y proyección del espíritu mediante un proceso de descorporeización, sigue ardiendo, inmanentemente, como algo falso:

Es la agonía y la serenidad. / Quizá soy transparente y ya estoy solo sin saberlo. En cualquier caso, ya / *la única sabiduría es el olvido*. (124)

Ahora / se abre a mí un silencio que se excede; es ciertamente / un silencio excesivo; es / perfecto en su especie. / Más allá o más acá, / ha de estar, / si es que está, / lo desconocido. / *Me basta / este desconocimiento; este / conocimiento / vacío*. / Dejémoslo. / Como tengo ya dicho, / agonicemos simplemente, / agonicemos. (2016: 50)





La muerte ya no ocurre para indicar la plenitud de una vida; la muerte es prematura, y tan convencida de sus actos que incluso tiende a prolongar aquella agonía temprana de las personas, por lo cual el destino ahora arde como pérdida o se ha vuelto esa misma agonía. La muerte ya no es vida consumada, el sentido de la vida ya se relaciona a la idea de permanente inexistencia; «pensar la muerte es reconocer su huella en el cuerpo» (Gómez-Porro, 2007: 110). He aquí otra coincidencia de la poética de Gamoneda con el pensamiento de Nancy:

No se muere uno por cada acto de libertad, pero se muere uno. Y al igual que cada vez la libertad nos expone a la posibilidad de la muerte, la muerte a su vez nos expone a la sorpresa de la libertad, cosa que también hace el nacimiento [...] No somos «libres» de nacer y de morir –en el sentido de una libre elección que haríamos en cuanto sujetos–, sino que no nacemos y no morimos *a ninguna otra cosa que a la libertad*, y esto, en el sentido de que «morir a la libertad» debe entenderse como «nacer a la libertad»: no la perdemos, no accedemos a ella infinitamente, en una «inmortalidad» de libertad que no es una vida sobrenatural, sino que libera en la muerte misma la ofrenda inaudita de la existencia. (1996: 134-135)

Entonces, el Ser se comprende mediante la muerte, ineludible, infiltrándose a la vida, contingente:

Sólo vi luz en las habitaciones de la muerte. (Gamoneda, 2013: 129)

Hallé mercurio en las pupilas, lágrimas / en las maderas, luz / en la pared de los agonizantes. (2004a: 77)

Me dispongo / al no ser o, no sé, al ser perdido / en el jamás. / Intento inútilmente / prescindir de mí; de mí mismo / en mí [...] *No/ser es una realidad razonable* [...] Permanezca pues lo desconocido en su no ser desconocido. Entretanto, / agonizamos simplemente, / agonizamos. (2016: 43, 44)

Gamoneda define su propia poética:

En mi caso se trata de implicar placer en «la contemplación de mis actos en el espejo de la muerte» (según *Descripción de la mentira*) y, posteriormente («Siéntate ya a contemplar la muerte» en *Lápidas*, o «Ya sólo hay luz dentro de mis ojos», en *Libro del frío*), de implicar alguna forma de placer en la propia percepción de la muerte. Hablo de las tristezas corporales, de la ve-

jez atravesando los órganos, de los avisos relativos a la desaparición de la conciencia [...] La poesía no sería posible –no existiría– si no supiésemos que vamos a morir [...] La poesía es arte de la memoria en la perspectiva de la muerte [...] El conjunto de mi poesía no es otra cosa que el relato de cómo voy hacia la muerte. (2007a: 21-22)

Por supuesto que Gamoneda enfatiza el placer estético: «Cuando la conciencia y el miedo mortal se interpenetran con la poesía, tal conciencia y tal miedo son indisolubles de una forma de placer» (28). Pero ese placer es el de la sensación del cuerpo conteniendo al espíritu, evitando, así, que se eleve –y disipe en nada–, esto es, el placer de la revelación de la intrascendencia, el de dejar de vivir en la mentira o de continuar viviendo un poco al saber que lo es. Se trata de la estética y el conocimiento de que el espíritu se crea respondiendo al instinto de conservación, como mediación entre el dolor del cuerpo y el acecho de la muerte, misma que tiene como objetivo hacernos saber que no hay nada más allá de su contacto –y en él, el espíritu–:

Hay sangre en mi pensamiento, escribo sobre lápidas negras. Yo mismo soy el animal extraño. Me reconozco: lame los párpados que ama, lleva en su lengua las sustancias paternas. Soy yo, no hay duda: canta sin voz y se ha sentado a contemplar la muerte, pero no ve más que lámparas y moscas y las leyendas de las cintas fúnebres. (2013: 206)

La muerte hace saber que no hay nada glorioso más allá de su contacto, que este se prolonga dejándoles a los vivos solo un duelo por los muertos ocasionados por la injusticia y el horror de la historia –a quien Meillassoux reconoce como *espectros*–; un duelo en el que, para Meillassoux, radica la desesperación tanto de religiosos como de ateos –un duelo cercano a la poética de Gamoneda–:

¿Qué es un espectro? Es un muerto al que no le hicimos el duelo, que nos atormenta, nos pone en aprietos, pues rehúsa pasar a la otra orilla: ahí donde los difuntos nos acompañan desde lo bastante lejos para que podamos vivir nuestra propia vida sin olvidarlos, pero también sin morir su propia muerte –sin permanecer cautivos de sus últimos momentos–. ¿Qué es un espectro que se ha vuelto esencial, espectro por excelencia? Es un muerto cuya muerte fue tal que no le podemos hacer el duelo [...] Un muerto que clama el horror de su muerte no sólo a sus cercanos, a sus íntimos, sino a todos aquellos que cruzan la ruta de su historia.



Los espectros esenciales son las muertes terribles [...] muertos de una muerte que no podrá ser asumida ni por quienes la sufrieron ni por quienes les sobreviven. Los espectros esenciales son muertos que rechazarán siempre tomar su orilla, que obstinadamente desenrollan su mortaja para declarar a todos los vivos, contra toda evidencia, que su lugar seguirá aún entre ellos. Su final no oculta ningún sentido, ni conlleva ningún acabamiento. No son sombras que necesariamente griten venganza, sino sombras que gritan más allá de todas las venganzas. (Meillassoux, 2016: 101)

Es debido a la presencia de tales espectros – debido a que los seres humanos subsisten en algo que parece más la inexistencia propagada en la vida por los muertos o la muerte en vida –, que Meillassoux mantiene la esperanza de lograr un *duelo esencial* – algo que ni la opción religiosa ni la atea han podido conseguir hasta el momento –:

El duelo esencial supone la posibilidad de mantener con esos difuntos un lazo de vigilia que no nos hunda en el pavor desesperado, él mismo mortífero, vivido frente a su suerte, sino que, al contrario, inserte activamente su recuerdo en la trama de nuestra existencia. Cumplir el duelo esencial significaría: vivir con los espectros esenciales, y no morir con ellos. Hacer vivir a los espectros en lugar de convertirse, escuchándoles, en un fantasma viviente (102).

Se postula aquí que, desde contextos histórico-culturales cuya cognición depende de la noción de la liberación de la psique, en una primera instancia, para que de ello se obtenga la trascendencia del espíritu – o de un nihilismo que puede llegar a condiciones delirantes –, Gamoneda manifiesta una poética relativamente adelantada a ese mismo estado de la cultura, pues el sentido de la vida en su poesía se sustenta en la negación de aquella trascendencia, por el motivo de que encuentra como irrefutable la dependencia entre la corporalidad y la muerte, despertando al espíritu en esa misma restricción fúnebre del cuerpo. Pero es de notarse que en su poética aún prevalece la noción del *Hombre*, esto es, de un espíritu que, aunque restringido por el cuerpo, es universal, concebido desde la individualidad, lo cual representa una cognición y una sensibilidad en relegación por la colectividad de las primeras décadas del siglo XXI, por su saturada interseccionalidad, por fuerzas que se alejan del eurocentrismo.

La condición de la divinidad en este estado social actual ya no se desarrolla de acuerdo a la abrumadora revelación de que su omnipotencia o

magnanimidad han sido un engaño, o de que la divinidad ha sido asesina por la maldad de la que ella habría de protegernos, o de que agoniza debido a ese atentado mismo que atestiguamos —cuya consecuencia es nuestro propio desamparo—. La condición actual de las divinidades (así, en minúscula y en plural) depende de aquella colectividad dirigida por la conservación del grupo en sus necesidades migratorias (diáspora, trascendencia territorial). En el mejor de los casos, las divinidades se presentan como objetos más del bagaje, baratijas de valor afectivo incalculable o como folios de la documentación que determina la legalidad o la ilegalidad del migrante.

Es debido a esto por lo que la poética de Gamoneda parece que podría disminuir un poco su pertinencia o contundencia en la cognición artística del presente —o del futuro inmediato—, por lo menos algunos de sus temas más significativos relacionados a la trascendencia metafísica negada en Occidente. Sin embargo, hay posibilidades de que retome su vigencia, incluso después de ser asimilada como una poética representativa de una episteme occidental, de vasos comunicantes judeocristianos, que ya solo conforma una manifestación más de aquella diversidad religiosa que, mediante diásporas y trascendencias territoriales, mantienen al mundo...

### 3. EN UN HIPOTÉTICO FUTURO (DIOS NO HA EXISTIDO AÚN)

*La que calla y desprecia; la que extiende  
las mantas, la madera, los sudarios  
sobre la vida; la que entiende el gesto  
de los que existen y no hablan; esta  
que advierte y sigue con sus manos grandes  
el movimiento de la tierra y fija  
el rostro de la luz, ésta es la vieja  
madre del miedo, la que espera y calla.*

Antonio Gamoneda

Quentin Meillassoux ha postulado una hipótesis sobre la existencia del Dios judeocristiano que, de ser cierta, cambiaría presumiblemente la epistemología y la concepción de la humanidad y, por supuesto, también la interpretación de las poéticas significativas cuya temática es la inexistencia de



Dios y el abandono de los humanos en la crueldad, las afines a la de Gamoneda. Meillassoux declara que Dios aún no ha existido:

–La posición religiosa establece que el duelo sólo es posible al poder esperar para los muertos algo distinto de su muerte. Los espectros sólo reencontrarán su ribera el día que nosotros podamos esperar verlos reencontrar la nuestra.

–La posición atea establece que la existencia de Dios es un obstáculo insuperable para la elaboración de tal esperanza, pues sólo un dios perverso podría permitir las muertes terribles, y sólo un dios más perverso todavía querría hacerse amar por haber obrado así.

La aporía proviene del hecho de que esas dos condiciones, igualmente indispensables, son aparentemente incompatibles [...] Existe una tercera opción [...] que conjuga la posible resurrección de los muertos –condición religiosa de la resolución– y la inexistencia de Dios –condición atea de la resolución–. Sintetizamos esos dos elementos en el enunciado siguiente [...] DIOS NO EXISTE TODAVÍA. (2016: 105-106)

Mario Teodoro Ramírez explica algunas de las implicaciones de dicha hipótesis partiendo de la noción básica de que con la existencia del Dios verdadero en el futuro se produciría el *duelo esencial*:

Su idea, por una parte, de que la existencia pasada o actual de Dios es imposible [...] y por otra parte, su sorprendente afirmación de que Dios no es imposible hacia el futuro (lo que llama Dios virtual). Ciertamente, este Dios posible no tendría todas las características que la tradición religiosa y metafísico-teológica le ha adjudicado, pues, en principio, surgirá de forma contingente y no necesaria: no podrá ser, por ende, omnipotente, omnisciente y eterno (por no haber existido desde el principio), pero sí será o podrá ser absolutamente bondadoso y justo (lo que le interesa a Meillassoux), pues será un Dios sin culpa, en cuanto será un Dios que no fue ni ha sido causante o cómplice del «mal» (el eterno problema de la teología: ¿por qué existe el mal si existe Dios?). (2016: 19)

En la actualidad, las atrocidades ya no son momentos esporádicos de la historia en los que la maldad golpea a la humanidad sorpresivamente para volverse, casi de inmediato, algo así como un momento lejano en el pasado que implica un proyecto de progreso y trascendencia; las atrocidades ya no

son hitos, sino costumbre. Y, así, las atrocidades, aceptando la hipótesis de que Dios aún no ha existido, representarían la cultura preparatoria del surgimiento de ese Dios, Él como lo engendrado sucediendo a las crueldades, aunque «será inocente de los desastres del mundo y del que se puede esperar que tenga el poder de otorgar a los espectros algo distinto a su muerte» (Meillassoux, 2016: 106).

En algún momento ya se habrá descrito por completo la mentira de un supuesto Dios aparecido antes, y a partir de la descripción de su falsedad se formará después un Dios verdadero, para que luego Él nos describa a nosotros como la humanidad que ha vivido en el engaño de la sacralidad (no se tiene la certeza de que necesitemos esa descripción proveniente de él): «todos los actos en el espejo de la muerte» (2013: 133) revelarán el rostro de Dios — «la profundidad de la mentira» (133) —. Y ese Dios por venir tal vez sólo tenga algunos años de corporalidad para darle sentido al mundo que el mal y la soledad han mantenido, y así poder quitarnos las «máscaras ciegas de la eternidad» (Gamonedá, 2007b: 78) — o acaso ellas son imprescindibles para tal engendramiento de Dios —.

El Ser se causa por tantos acontecimientos inhumanos. La compasión que se ha sentido por las personas que los siguen sufriendo — incluso postmuerte, sin trascendencia divina —, representa los simulacros del surgimiento de Dios en el porvenir, cuando Él tal vez se sienta abrumado por sus precedentes, ante aquello por lo que Él se originará por contingencia. Seguramente lo único que el Dios porvenir tendrá por certeza es que «son los vivos quienes tienen necesidad de ayuda, no los muertos, [además de] que la ayuda a los vivos se basa en la condición de esperanza de justicia para los muertos» (Meillassoux: 2016: 103): «Puse mis manos en un rostro y las retiré heridas de amor. Ahora, / el olvido acaricia mis manos» (Gamonedá, 2004a: 41).

Entonces, si acaso algo se ha acercado al poder de la resurrección durante la historia, parece que son las personas que han transitado por acontecimientos siniestros, ya sean los muertos en el recuerdo de los sobrevivientes o los sobrevivientes incitados por el recuerdo de los muertos; Dios, no — evidentemente porque no ha existido —, Jesús podría hacerlo, o lo hace constantemente, pero solo como una de aquellas personas atormentadas por la muerte; siendo tal remedo de resurrección una dilación del horror y, al

mismo tiempo, la posibilidad de una conciencia sobre el carácter esencial de la muerte en el cuerpo y el alma, del carácter esencial de la restricción que mantienen entre ellos:

*Quizá me sucedo en mí mismo. No sé quién pero alguien ha muerto en mí. También ayer olía la desaparición y estaba amenazado por la luz, pero hoy es otro el cuchillo delante de mis ojos. (107)*

En realidad soñaba / que florecían los cuchillos y que se despertaban las crisálidas y / que la luz enloquecía en los cabellos de algunas muchachas que tendían / sus manos hacia mí y fracasaban / dulcemente / (¡Ah de los sueños!) / y su mirada era / especularmente semejante / a las otras, a las que se posaban / en mi piel colérica entonces / y en *mis entonces* / fértiles huesos. (2016: 47)

Se reconoce a los muertos y se intenta recordarlos como si estuvieran vivos; el Dios por venir tendrá su rostro: Dios se creará a imagen y semejanza de la humanidad desposeída, «herido de amor y de olvido». La posible aparición de Dios en el futuro representará, según Meillassoux, la realización del misterioso y pretendido *duelo esencial*, pero si acaso la cognición y sensibilidad de poéticas como la de Gamoneda interfieren en dichas previsiones (parece que tienen toda la fuerza para hacerlo, ese es el conocimiento que han generado), el nacimiento del Dios verdadero resultará como algo semejante a una enfermedad más para la humanidad y, por lo tanto, otra convalecencia o agonía más, el reconocimiento de que el pretendido *duelo esencial* ya se ha estado cumpliendo y de que el surgimiento del Dios verdadero será la consumación de ese proceso de duelo, la aceptación plena aludida por la tanatología.

La cognición de la poética de Gamoneda no corresponde a la trascendencia anhelada o maldecida del existencialismo, ni tampoco a la trascendencia frustrada de lo posttraumático del medio siglo XX —que reforzaría al nihilismo—, sino, como él mismo señala, corresponde a la corporalidad de la muerte puesta en perspectiva; esto es, a la permanencia del espíritu en su cuerpo corrompido. No se trata de la modificación-liberación de la psique como menester para la integración del espíritu con lo absoluto, sino de la sensación de la corporalidad indisociable de los atisbos del espíritu, esto en busca de equilibrio psíquico, lo cual puede derivar en la búsqueda de

los objetos relacionados a la enfermedad —los atisbos de la espiritualidad a partir de esos mismos objetos que tuvieron como propósito la sanación y la clínica— :

Más tarde, / subí mi corazón / al desván. / No estaban / las palomas mundanas. / Después / estuve buscando. / No había; / no había láudano en los dormitorios; / ni un miserable *diazepán*; no había. / Supe asimismo / que la antesala estaba / universalmente / vacía. [...] No hay / pensamiento. / Efectivamente, no quedan / más que residuos. / Residuos / de mala muerte. / Sí, / de mala muerte. / No. / Hablo por semejanza. Digo residuos auténticos: fármacos caducados, fécula verde, costra corrupta, arteriografías póstumas, pústulas amarillas, es decir, / residuos auténticos. / Ya. / Pero recuerda: / “«Eternidad», «Jamás», «Siempre». / Un / Magnífico / aburrimiento. / Sí. (2016: 46, 52)

La estabilidad psíquica se genera de la sensación de los signos de la enfermedad: en todo caso, la liberación psicológica es desde el cuerpo y hacia sí mismo. La condición propicia del espíritu no se genera en la epifanía, sino en la prudencia posterior a la decepción de no haberla experimentado totalmente, incluso en la sensatez consecuente a las lesiones sufridas en su búsqueda.

Es evidente que ya se ha transfigurado en este texto la esperanza de Meillassoux con respecto al Dios por venir, el verdadero, en tanto que se postula que una poética como la de Gamoneda, cuya temática es la perspectiva de la muerte desmintiendo la noción de trascendencia, vislumbra la espiritualidad que se obtendrá o se recobrará con la presencia de aquel Dios por venir: los muertos por la injusticia y los sobrevivientes de la misma subsisten en una cognición y sensibilidad relacionada a esa poética, y no se borrará de inmediato con la aparición de un verdadero Dios, mucho menos si éste tiene el propósito de reinstaurar la liturgia. En este artículo, el porvenir del verdadero Dios de Meillassoux no es tan esperanzador, ya que un cierto Dios que subsistió en su mentira o inexistencia, el de la poética de Gamoneda, desengañará siempre (a pesar de las correspondencias iniciales con aquél de Meillassoux).

Meillassoux concluye su hipótesis de la siguiente manera:

Este dios futuro e inmanente ¿debe ser personal, o consistir en una «armonía», en una tranquila comunidad de vivos, muertos y revividos? Creemos



que algunas respuestas precisas a estas cuestiones son factibles, y determinan un régimen original de pensamiento en ruptura tanto con el ateísmo como con la religión: una divinología todavía por construir, con la cual serían tejidos, quizá, nuevos lazos entre los hombres y los espectros que los asedia. (111)

En la poética de Gamoneda se encontrarían los indicios de las respuestas a las dudas sobre la teoría de que Dios no existe aún: Dios nacerá donde alguna epifanía no hubo ocurrido del todo, y no habrá mucha diferencia entre el nacimiento del Dios verdadero y este simulacro de lo sagrado. La revelación de Dios ocurrirá cuando Él mismo contemple en las personas su gran ausencia previa. No interesarán tanto los resplandores de sus visiones, sino que se apreciará más su humanidad; por ejemplo al lavarle los pies al enfermo, al oprimido, con la sensación de que ello también fue realizado por el cuasi-dios, el de la mentira poetizada por Gamoneda. No interesarán del todo las referencias de un más allá, pues no se perderá el interés por hacerle justicia y castigar a quien haya abusado de su propio poder hasta volverse homicida... o deicida: parece que el Dios verdadero, como ocurrió con el falso, estará destinado a ser asesinado; no interesarán tanto los resplandores de las visiones en vida del Dios verdadero, sí interesarán más las visiones en su propia muerte, ocurrida entre la muerte de muchas otras personas:

En el jardín se manifiesta la semejanza de una gran oquedad. / ¿Qué es esto? / ¿Es la fiesta extinguida? / Puede ser. / No hay existencia / ni inexistencia. / La fiesta es / únicamente la *epifanía inversa*, la tenaz parodia del ser y del no ser. / Tuvo la apariencia de la fiesta que yace abandonada y suntuosa, pero / ¿hubo una fiesta? / *Sólo su desaparición se hace sentir.* / He aquí pues / la farsa renuente: / delicias / infecciosas, máscaras / en el jardín. (Gamoneda, 2016: 45)

Si acaso la humanidad mantiene la mirada hacia la luz, en tanto que mentira divina, es por resistencia y supervivencia, pues con ello se ilumina la mundanidad; no porque la luz sea una promesa, no porque con la luz sea posible vencer a la muerte asegurando la eternidad, sino porque con la luz se atiende clínicamente a la muerte, manteniéndola en el borde de sí misma o a los humanos en ese mismo límite:

Ciego / por un rostro mortal, porque sus ojos / ya llorasen por mí. / Pongo mis labios / en la piel del dolor, pero ya es tarde: / la paloma del llanto no se entrega. (2007b: 69)

En heridas y sombras / puse mi vida / y, cualquier día, de mi corazón, / van a ir saliendo los insectos y / van a ser ciegos. Lástima de luz. / Lástima de luz. (2013: 232)

Gamoneda declara: «La memoria, aquel olvido lleno de sangre [...] Mi fortaleza está en recordar» (2007b: 109): Lo divino, cuando Dios exista, también será la negación de lo que a Él le es predestinado, también será su reacción ante la sospecha de la humanidad de que un más allá virtuoso es una mentira permanente —en todo caso, dicha negación representa la *Verdad*—. Dios, para hacer justicia a los muertos —sobre todo los muertos en las mayores de las injusticias—, incitará el regreso de esos muertos a nuestra memoria para sentir, tanto ellos como Dios y los vivos, la más humana intrascendencia y, así, la espiritualidad más profunda: «Muchas veces, yo ando perdido, disuelto en levedades análogas a las que puedan darse en la desaparición; más leves siendo / la desaparición / eterna. / No / hablo de aceites [...] No / digo más. / Estoy / olvidando» (2016: 60).

Contemplar cómo sigue ardiendo la mentira de la trascendencia y describir la pérdida de esa esperanza representa la condición humana —el cuerpo acosado por la muerte—. Pero si es verdad que Dios aún no ha existido y está por venir, entonces la descripción de la mentira podría tornarse en la conciencia de que el Dios revelado como mentira fue, en realidad, un primer intento de crear al Dios perfecto; se llega a la conciencia de que al seguir describiendo aquella mentira se gesta a este Dios verdadero, con su cuerpo susceptible a ser acosado por la muerte y por el olvido —frecuente— que ella trae consigo (la tradición espiritual): «Quizá el silencio dura más allá de sí mismo y la existencia es solo un grito negro, un alarido ante la eternidad. / El error pesa en nuestros párpados» (2013: 204).

Aunque la humanidad se percate de que ha sido su responsabilidad la aparición del Dios verdadero, se habrá dado cuenta también de que al describir la mentira del primer Dios se descubre una prodigiosa espiritualidad; se convencerá de que la posible presencia de Dios en el futuro y de su discurso



— que refiere un más allá — no mejorará mucho la espiritualidad — poética — que la humanidad está consiguiendo por sí misma en el olvido.

Entonces el ciclo en que se divide una versión del poemario *Arden las pérdidas* corresponderá al mencionado proceso de dilación del olvido y de la restauración del carácter místico de la inexistencia: *Viene el olvido - Ira - Más allá de las sombras - Claridad sin descanso* (2004a). Una claridad sin descanso, en este caso profética, en la que Gamoneda ha insistido en otros poemarios:

Sacudí la ceniza de mis párpados. / Busqué la luz en el interior de la noche y, sí, se abrió en mí una esfera de luz. Era como ser y no ser. / Descansé de mí mismo / hasta sentir que mis venas se vaciaban en la luz / y que las sombras giraban hasta crear el día. / Me acerqué a las materias visitadas por cuchillos, a las que gritan hasta despertar el corazón / y aún sentí la pulsación del hierro y la pasión de las máquinas enloquecidas en la inmovilidad. / En la pausa mortal, una vez más, / pasaron suavemente sobre mí tus manos. (2007b: 100)

La etapa *Viene el olvido* correspondería a la condición humana surgida a partir del siglo XX, caracterizada por la conciencia de que Dios ha muerto o de que no ha existido o de que no le importa el mundo permitiendo que en él predomine el horror.

La etapa *Ira* correspondería a la reacción tormentosa de la psique de la anterior toma de conciencia.

*Más allá de las sombras* correspondería a la etapa de la espiritualidad de la humanidad subsistiendo en el acecho de la muerte, sabiendo que tal acoso es imprescindible para aquella espiritualidad sin trascendencia y afianzada en el cuerpo, dado que ya se sabe que Dios no ha existido.

Y *Claridad sin descanso* correspondería a la llegada, en el porvenir, del verdadero Dios, al que se le contendría la posibilidad de trascendencia debido a la espiritualidad apreciada en la etapa previa (o en toda la vida); dicho de otro modo, el Dios por venir de Meillassoux estará marcado — predestinado — por la sensibilidad y la cognición implicadas en la poética a la que es afín la obra de Gamoneda.

Ya que subsistimos donde «la muerte se reconcilia con la luz» (78) — no en la esperanza de una luz plena —, tal vez si el *dios verdadero* nace, nacerá muer-

to a plena luz de la vida... tal vez ese dios ya lo ha hecho una y otra vez en la claridad extenuante, por lo que las sombras de los desposeídos representan el equilibrio, la posibilidad de respiraciones más profundas:

Sé que las uñas crecen en la muerte. No / baja nadie al corazón. Nos despojamos de nosotros mismos al expulsar la falsedad, nos desollamos y / no viene nadie. No / hay sombras ni agonía. Bien: / no haya más que luz. Así es / la última ebriedad: *partes iguales / de vértigo y olvido*. (2013: 195)

Oigo un grito amarillo: luz desgarrada por la luz. / Por caminos de espinas, he llegado / al páramo invisible. / No merecía la pena. *Me dispongo / al olvido y al vértigo*. Ésta es la última / dificultad. Es excesivo / este cansancio sin destino. / No / había palomas en la eternidad. / *No / había eternidad*. (2007b: 101)

Entonces no había eternidad; ni la habrá. En algún momento buscamos el descanso en la claridad supuesta, creímos que sólo podría descansarse en el más allá, pero las sombras son lo que habremos prometido siempre; más precisamente la sombra de la convalecencia o de la agonía –sombra de forma humana–, un dios verdadero a nuestra semejanza, en duelo, intrascendente y, así, revelando la plenitud de su sentido.

## BIBLIOGRAFÍA:

- GAMONEDA, Antonio (2004a), *Arden las pérdidas*, Barcelona, Tusquets.
- (2004b), *Atravesando olvido (1947-2002)*, México, Aldús.
  - (2007a), *El cuerpo de los símbolos*, Oaxaca, Editorial Calamus, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
  - (2007b), *Cecilia y otros poemas*, México, FCE.
  - (2013), *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial.
  - (2016), *La prisión transparente*, México, Vaso Roto Ediciones.
- GÓMEZ-PORRO, Francisco (2007), «El cantor de las heridas. Notas para un estudio del cuerpo vulnerado en la obra de Antonio Gamoneda», en Antonio Gamoneda, *Cecilia y otros poemas*, México, FCE, págs. 103-111.



- MEILLASSOUX, Quentin (2016), «Duelo por venir, Dios por venir», en Mario Teodoro Ramírez (coordinador), *El nuevo realismo. La filosofía del siglo XXI*, México, Siglo XXI Editores, págs. 101-111.
- NANCY, Jean-Luc (1996), «Libertad y destino. Sorpresa, tragedia, generosidad», en *La experiencia de la libertad*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, págs. 125-136.
- (2013), «Un día los dioses se retiran...», en *La partición de las artes*, Valencia, Pre-Textos y Universidad Politécnica de Valencia, págs. 45-54.
- RAMÍREZ, Mario Teodoro (2011), *Humanismo para una nueva época*, México, Siglo XXI Editores.
- (2016), «Presentación del nuevo realismo», en Mario Teodoro Ramírez (coord.), *El nuevo realismo. La filosofía del siglo XXI*, México, Siglo XXI Editores, págs. 11-45.
- TÀPIES, Antoni (2008a), «Arte y contemplación interior», en *En blanco y negro. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 271-278.
- (2008b), «Las “verdades psicológicas” en la estética actual», en *En blanco y negro. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 279-288.



## El «tercer cuerpo»: escritura y deseo en *La última niebla* de María Luisa Bombal

CHIARA SPINELLI  
Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** El presente artículo propone llevar a cabo un análisis de *La última niebla* (1934) de María Luisa Bombal (Chile, 1910-1980), desde una perspectiva centrada en la consideración del cuerpo como espacio de escritura y deseo, donde el erotismo es el medio para adquirir un lenguaje propio. A partir de un breve recorrido sobre la escritura femenina en el contexto que rodea a la autora, este trabajo hace hincapié en la idea de *tercer cuerpo*, es decir, la culminación de la construcción del cuerpo femenino en un acto de escritura. Escribir permite a la protagonista de la novela darse un cuerpo tanto a ella como a su amante, metáfora del Eros, logrando construirse una identidad, aunque ficticia.

**Palabras clave:** Escritura, deseo, cuerpo, *corpus*, *La última niebla*.

### The «third body»: writing and desire in *La última niebla* by María Luisa Bombal

**Abstract:** This article proposes to carry out an analysis of *La última niebla* (1934), written by María Luisa Bombal (Chile, 1910-1980), from a perspective focused on the consideration of the body as a space of writing and desire, where eroticism is the means to achieve an own language. Starting with a section related to the female writing in the context which surrounds the author, this work highlights the idea of the *third body*, that is, the culmination of the female body's construction in an act of writing. Recording allows the protagonist of the novel to give both herself and her lover, metaphor of Eros, a body, managing to build an identity, even if fictitious.

**Keywords:** Writing, desire, body, *corpus*, *La última niebla*.

A finales de los años treinta y al principio de los cuarenta, comienza en Chile un periodo fundamental para las investigaciones de género y lo relacionado con la literatura, ya que se empieza a incorporar el punto de vista femenino. Las mujeres, de hecho, obtienen el derecho a voto en las elecciones municipales, aumenta el número de las que asisten a la universidad, surgen los primeros trabajos retribuidos y, además, es la década en la que se asoman al campo cultural chileno mujeres escritoras, adquiriendo una mayor legitimación y reconocimiento. María Luisa Bombal se adscribe, junto con otras autoras como Marta Brunet, María Flora Yáñez y María Carolina Geel, dentro de este periodo importante para la literatura del país que se define en las obras de novelistas, donde se realiza la plasmación de una problemática típicamente femenina, es decir, las frustraciones de su existencia en una sociedad que limita el desarrollo de su personalidad. Esa intervención femenina y su presencia activa en diferentes áreas (educacional, laboral y cultural) origina un quiebre en la idea tradicional de género, produciendo una verdadera crisis ideológica, según la cual se debe considerar a hombres y mujeres en el mismo nivel, como una complementariedad: cada sexo tiene atributos y cualidades distintas que, uniéndose, determinan un vínculo mutuo (Carreño Bolívar, 2007: 51-52).

Por lo tanto, se promueve la incorporación de las mujeres a lo público, pero salvaguardando, al mismo tiempo, las relaciones de subordinación de los géneros. Con respecto al espacio privado, comienza a manifestarse cierta disidencia en defender su apartamiento del ámbito de la escritura que corresponde a cierto protocolo existente en la época, por el cual el comportamiento correcto para las recién casadas prevé el buen funcionamiento del hogar y del matrimonio en general: tiene que obedecer numerosas normas como las de vestirse de un determinado modo, la forma de andar por la calle, etc. Este «deber ser» equivale a creer que la finalidad de una mujer en su vida es satisfacer y gratificar al marido, por encima de sus intereses, pulsiones y pensamientos. Por otro lado, por lo que concierne la participación femenina en el espacio público, durante los años treinta la educación de las mujeres es la de ama de casa: su papel es ser buena dueña de casa y óptima madre; en fin, el objetivo de este tipo de instrucción es el de desempeñar en lo público los mismos roles que en lo privado, o sea cuidar, servir y enseñar. Por consiguiente, incluso al exterior de la esfera privada se favorece un terreno fértil para legitimar las convicciones habituales: el trabajo se hace solo «por amor»





y las carreras universitarias reflejan principalmente la condición femenina, es decir, son prolongaciones y divulgaciones de los quehaceres de casa (enfermería, servicios sociales, idiomas, pedagogía, etc.) (Carreño Bolívar, 2007: 56, 62).

Por esta razón, al principio, se exalta su cuerpo como materno, mientras que se lo desdeña como sexuado con respecto al masculino y, de hecho, si en literatura una producción llevada a cabo por una mujer se aproxima a la del hombre en relación con su calidad, no se considera como un aspecto positivo de su escritura, sino que se interpreta como cierto debilitamiento y fragilidad de la masculina. Estas ideas, ligadas también al arquetipo de géneros que une la mujer a la naturaleza y el hombre a la cultura, son la causa de la desestima y reticencia frente a la creación femenina. Elaborar libros por placer y gusto se reputa indecente; de hecho, se escribe *por no ser madre*. Además, producir textos es visto como algo negativo, ya que se piensa que la mujer, al preferir un crecimiento profesional, y adquiriendo, por tanto, un carácter más funcional y metódico, pierde todo tipo de estimación y peculiaridades rebuscadas por un hombre y acaba, entonces, «perdiendo al amor de su vida» (Carreño Bolívar, 2007: 68-69).

Con respecto a esta ideología imperante, se observa que el cuerpo es espejo de distintos significados y valores; en fin, es producto de inscripción social y, a partir de esta perspectiva, se genera dicha conjetura de diferencia sexual. Sin embargo, se emprende una lucha contra esta dominación masculina: el hombre no domina, el sexo no es uno solo. Debido a la estructura anatómica y fisiológica de la mujer, su posibilidad de sentir placer es mayor incluso por ser más diversificada, heterogénea y sutil de lo que se supone: esa multiplicidad sexual confiere a la mujer la oportunidad de tener una manera de expresarse y un lenguaje propio, diferente del masculino (Sánchez-Blake, 2001: 8). Por tanto, destaca una analogía peculiar en el ámbito de la escritura femenina, la cual se construye como *alumbramiento*, que la mujer hace a partir de su propio cuerpo y se vuelve *tercer cuerpo* que se abre al otro: la construcción del cuerpo femenino finaliza en un acto de escritura, lugar aventajado para transgredir y llevar a cabo cambios, que le permiten «dar cuerpo» tanto a ella como a su amante ficticio, metáfora del deseo.

En efecto, la literatura de Bombal no se incluye en los moldes tradicionales, sino que es un camino personal e individual que, a través de la muestra de su

interior, consiente a la mujer revelarse y tomar la palabra, evidenciando, a la vez, su experiencia exterior dentro del contexto en el que se encuentra. En un entorno caracterizado por la subordinación del deseo femenino, la mujer debe descubrir su lenguaje esencial a partir de su cuerpo, ya que la escritura es el campo del cual se la ha alejado y excluido. En ese tipo de sociedad, en la que la atención y contención de los discursos conlleva frenar las pasiones y lo instintivo, el foco y el significado último de la escritura reside en lo *no expresado* (Sánchez-Blake, 2001: 10). Por eso, la producción femenina se tiene que analizar y leer entre líneas e interpretar en los silencios, y solo cuando se consiga transcribir tanto lo que se vive como lo que se siente, entonces, en ese momento, su lenguaje será totalmente autónomo, distante y despreocupado de todo tipo de arquetipo patriarcal.

Este cambio, además, luce una innovación con respecto a la relación entre la identidad femenina y la cuestión del nacionalismo, que ve a la mujer como alegoría de la madre patria, según la cual el cuerpo se considera como territorio de invasión, penetración y posesión. Se vuelve imagen correspondiente de la nación: las mujeres solo son propiedades sobre las cuales los hombres luchan para apropiarse de ellas y afirmar su fuerza y supremacía. Según afirma Sánchez-Blake (2001: 16): «El cuerpo desnudo de la mujer que despierta y se incorpora de su hamaca a la llegada del conquistador para ser poseído e inscrito es la metáfora que ha prevalecido desde la conquista y sobre la cual se ha escrito la historia de Latinoamérica»; por consiguiente, hay que darle la vuelta a esa representación, modificando esta figuración por otra diferente, donde la mujer sea la sola poseedora de su cuerpo y participe en la escritura del país. Esta vía de apertura y afirmación en lo literario manifiesta la necesidad de desligarse y anular esa tradición dominante de la producción masculina que ha edificado la nación.

En *La última niebla*, la consideración del cuerpo como espacio e instrumento de escritura llega a ser medio para el asentimiento y la aceptación de una identidad femenina donde el erotismo corresponde al nuevo modelo para adquirir un lenguaje propio. La escritura del cuerpo se observa bajo distintos aspectos: no significa solo inscribir el cuerpo en el texto, sino que se refiere también a las consecuencias que provoca su negación y los efectos de la aversión hacia este cuerpo que emergen de los silencios y prohibiciones. La protagonista de la novela, sujeto literario transgresor, es espejo de las manos femeninas que promueven un modelo social alternativo, dando un



giro a la imagen tradicional de la mujer débil, virgen y decorosa, la cual, en contraposición, se muestra capaz de seducir, gozar de su propio cuerpo y de las experiencias sexuales fuera del matrimonio. En fin, nace la exigencia de una nueva sensibilidad literaria, surge la necesidad de conocerse a sí mismo y derrumbar las barreras domésticas impuestas por el patriarcado.

Mediante el erotismo, el ser humano, y en este caso, la mujer protagonista, encuentra otra vía de autoconocimiento, que se exagera en la medida en que los cuerpos se conocen. Dejar a los amantes un proceso de liberación que se enfrenta a lo establecido para reafirmar el placer es un acto transgresor y, de esta manera, llega a ser manifestación de lo más íntimo del ser humano, donde ese ser se trasciende a sí mismo en el otro, pues lo vedado se quebranta y se libera. En *La última niebla*, la imposibilidad de realizarse en un matrimonio en el que no tiene cabida su deseo lleva a la protagonista a una condición «enfermiza» de su potencialidad erótica: se encuentra atada a las normas sociales que la marginan a la incomunicación, cuyo deseo solo puede materializarse en una pasión ilegal, en la imaginación y en el sueño, que remite al erotismo, reputándolo uno de los símbolos más potentes. De ahí que el deseo tenga poder para engendrar su objeto: se caracteriza por ser una fuerza capaz de dar la vida. Se ocasiona, por tanto, una dualidad, es decir, la contradicción entre el «ser» y el «deber ser», equivalente a la liberación del deseo frente a la sociedad. Se trata de dos dimensiones distintas: por un lado, una realidad sensual que ha sido ocultada y, por otro, una racional; en fin, la dicotomía entre erotismo y convención. Por ende, esas vivencias sensuales empujan al erotismo: huyen de la casa que representa las instituciones y se adentran en los espacios abiertos, llenos de vitalidad en la naturaleza. Después del despertar del cuerpo erótico femenino en el estanque, favoreciendo el proceso de erogenización del cuerpo, en la novela, en esa situación límite, donde el deseo no tiene un objeto en particular, aparece el amante como compensador. La protagonista se encuentra entonces con su amante, hombre que abre un espacio prohibido durante una noche en que se traslada con el marido Daniel a la ciudad. En el juego erótico siempre hay alteridad, aunque sea imaginaria como en el caso de la novela: el otro es esencial, puesto que el encuentro erótico se origina, únicamente, por medio de la visión del cuerpo deseado (Barrantes Rodríguez y Araya Vega, 2002: 79). Este último se extiende de cierto modo para ser todos los cuerpos a la vez y en él poder amar universalmente: el sujeto percibe al otro cuerpo en el suyo.



Bombal genera cuerpos entre fronteras que dan cuenta de su situación de alienación y sus actos transgresivos en contra del régimen político, social y cultural. En *La última niebla*, ante la amenaza del desdibujamiento de su cuerpo, la protagonista sin nombre manifiesta la necesidad obsesiva de evocar constantemente la figura del amante y su existencia hasta dejar en la fijeza de las letras el trazo del deseo femenino. En el texto, aparece una voz de mujer que se debate entre el silenciamiento y el desasosiego de expresarse desde un lugar propio: una identidad en crisis que accede al sentido por medio del encuentro erótico con el desconocido y lo guarda en la memoria, como espacio íntimo y secreto, que le permitirá asumir la rutina de lo diario, donde el deseo jamás desaparece. La protagonista se dedica a soñar repetidamente la quimera de amor, reproduciendo su deseo en la memoria y realizando otro texto del deseo: cartas dedicadas a su amante en su ausencia. De esta forma, además, al producir una estructura que le permite consignar sus recuerdos, sus secretos, su vida íntima, consigue construirse una identidad: escribe para consignar y dejar huellas; *traza* porque necesita reconstruir y traer a la memoria. Si la palabra no constata, el referente no existe para la narradora, de ahí que, entonces, se manifieste la necesidad de registrar su aventura, de ponerla por escrito.

Durante años, la narradora existirá por su reminiscencia: «Mi amor por “él” es tan grande que está por encima del dolor de su ausencia. Me basta saber que existe, que siente y recuerda en algún rincón del mundo [...]» (Bombal, 1935: 23). De esta manera, puede explicarse su angustia cuando percibe que comienza a olvidar y su imperiosa necesidad de rescatar la presencia del hombre en su memoria y en sus sueños:

Y si llegara a olvidar, ¿cómo haría entonces para vivir?

Bien sé ahora que los seres, las cosas, los días, no me son soportables sino vistos a través del estado de vida que me crea mi pasión. Mi amante es para mí una razón de ser, mi ayer, mi hoy, mi mañana. (1935: 35)

La escritura se convierte en *corpus* de deseo y la actividad de la protagonista adquiere dos significados esenciales: por un lado, simboliza la revaloración y reafirmación de la memoria; por otro, el mantenimiento del recuerdo. A partir del encuentro con el amante, la mujer vive del recuerdo y la espera de su amante y es en este momento cuando siente la necesidad de escribir.



La escritura contribuye a darle cauce a la realización del deseo; después de ese evento, no se repite aquella fuerza erótica, sino que el deseo comienza a vivirse en la imaginación y a inscribirse mediante la escritura. La narradora exterioriza su tarea bajo distintas formas en cuatro momentos: en primer lugar, una noche «a hurtadillas», escribe dirigiéndose a su amante:

Me levanto, enciendo a hurtadillas una lámpara y escribo:

«He conocido el perfume de tu hombro y desde ese día soy tuya. Te deseo. Me pasaría la vida tendida esperando que vinieras a apretar contra mi cuerpo, tu cuerpo fuerte y conocedor del mío, como si fuera su dueño desde siempre. Me separa de tu abrazo y todo el día me persigue el recuerdo de cuando me suspendo a tu cuello y suspiro sobre tu boca.»

Escribo y rompo. (1935: 23)

El acto de escribir aparece limitado por el temor de la mirada ajena y la mujer, debido a la imposibilidad de gozar de un espacio y tiempo propios, se ve obligada a redactar de noche. Sin embargo, si de día no pierde la esperanza de volver a ver a su amante, de noche teme ser sorprendida por el marido, que duerme a su lado «indiferente como un hermano» (1935: 22), evocando su infidelidad y, por eso, la (auto)censura la paraliza hasta hacerle destruir lo escrito. El hecho de disimular es símbolo de su secreto y protección del deseo que siente por su silencioso y desconocido amante. La inconformidad de la protagonista con lo escrito revela la lucha por plasmar sus experiencias en imágenes acordes con la intensidad de aquellas; la escritura funciona como terapia, como medio para revivir las sensaciones pasadas e impedir su relegación.

En segundo lugar, ante la falta de una experiencia vital, lo soñado, lo imaginado, «una escena de celos entre mi amante y yo» (1935: 23), se transforman en materia narrable, que le ocasiona la posibilidad de construir en la ficción un mundo sustituto del real; la escritura le permite fijar lo que el recuerdo va perdiendo o lo que se puede desvanecer. Cada imagen debe ser grabada, entonces, en la memoria por medio de la letra: «Hoy he visto a mi amante. No me canso de pensarlo, de repetirlo en voz alta. Necesito escribir: hoy lo he visto, hoy lo he visto» (1935: 25). En este caso, por primera vez, se confunde la escritura textual con la que realiza la protagonista, puesto que

el recuento de la segunda visión del amante se señala junto a la exigencia de ponerlo por escrito, incrementando el vacilar de las convicciones de la mujer que necesita afirmar cada vez más la existencia de ese amante, reiterando dos veces la misma expresión («hoy lo he visto, hoy lo he visto»), con el objetivo de remarcar y darle cuerpo al hombre.

En tercer lugar, la protagonista escribe una carta al amante en la que procura justificar su relación con el marido:

Hace ya un tiempo que no distingo las facciones de mi amigo, que lo siento alejado. Le escribo para disipar un naciente malentendido:

Yo nunca te he engañado. Es cierto que, durante todo el verano, entre Daniel y yo se ha vuelto a anudar con frecuencia ese feroz abrazo, hecho de tedio, perversidad y tristeza. Es cierto que hemos permanecido a menudo encerrados en nuestro cuarto hasta el anochecer, pero nunca te he engañado. Ah, si pudiera contentarte esta sola afirmación mía. Mi querido, mi torpe amante, obligándome a definir y a explicar, das carácter y cuerpo de infidelidad a un breve capricho de verano. [...]

Oh, amigo adorado, ¿comprendes ahora que nunca te engañé? Todo fue un capricho, un inofensivo capricho de verano. «¡Tú eres mi primer y único amante!» (1935: 29, 31)

En este fragmento, se consigna el destinatario: «le escribo» se dice, y el mensaje inequívocamente hace pensar en una larga misiva explicativa y casi de excusas. A pesar de los años transcurridos, la memoria del amante no la abandona y la protagonista siente la necesidad de confesarle un acontecimiento, siente que lo ha traicionado y pretende explicarle sus motivos en cartas que escribe para él. Según el texto, parece que el amante obliga a la mujer a justificarse por su infidelidad («Mi querido, mi torpe amante, obligándome a definir y a explicar, das carácter y cuerpo de infidelidad a un breve capricho de verano»). En efecto, la protagonista mantiene por un tiempo ciertos encuentros sexuales con el marido, que son sin importancia para ella, puesto que solo rememora momentos orgásmicos debidos al mero acto sexual, donde amor y deseo están totalmente ausentes. Por ende, quiere tranquilizar a su amante, afirmando que nunca lo ha engañado, porque lo que siente por él es el único («¡Tú eres mi primer y único amante!») y definiendo los encuentros con Daniel como un *inofensivo capricho*, es decir, actos inocentes e inocuos, es



decir, sin valor, debido a una unión durante el verano carente de pasión y debida, más bien, a una desesperación caracterizada por un «feroz abrazo, hecho de tedio, perversidad y tristeza».

Por último, con el pasar del tiempo, esa nitidez del recuerdo empieza a difuminarse: «Hay días en que me acomete un gran cansancio y, vanamente, remuevo las cenizas de mi memoria para hacer saltar la chispa que crea la imagen. Pierdo a mi amante» (1935: 24). La escritura permite ver su dramática situación, perder el sentido del límite entre realidad y ficción y alimentarse de esta última. Con esa acaba la materia narrable y la escritura se reduce al solo acto material:

Me levantaba medio dormida para escribir y, con la pluma en la mano, recordaba, de pronto, que mi amante había muerto.

— ¿Cuánto tiempo necesitaré para que todos estos reflejos se borren, sean reemplazados por otros reflejos? (1935: 35)

En este caso, no se hace referencia a una muerte física, sino a una imaginaria, a la del recuerdo de alguien que en ningún momento ha existido. Sueño y escritura se dan la mano, donde el primero es necesario para crear fuera del mundo que existe el que debiera existir. Para la protagonista es el mundo del amor y la realización del deseo, que tiene que vivir fuera de su realidad, circunstancia en la que la escritura, de hecho, funciona como un mecanismo de liberación. La fragmentación de la obra, cuyo tiempo y espacio no responden a las convenciones objetivas, sino a las particularidades del mundo de la subjetividad, los sueños y la memoria, muestra el otro lado de la constitución del sujeto tal y como lo concibe el surrealismo, donde el correr de los días, semanas, meses y años tiene poca importancia, pues prevalece lo lírico y lo poético sobre un intento de representación de la realidad objetiva.

En suma, en *La última niebla*, Bombal narra un proceso de construcción del cuerpo femenino que tiene su culminación en un acto de escritura. El cuerpo de la protagonista de este relato adquiere espesor material precisamente en la escritura de las cartas, recurso metaliterario, que ella dirige a su amante. De esta manera, cuerpo y *corpus* confluyen, se superponen: escribir es para la narradora el modo de darse un cuerpo, de materializarlo y construirlo y darlo a ver a la mirada de su amante. Por lo cual, la posición de sujeto que asu-

me la protagonista trae como corolario su acceso a la escritura: escribe cartas dirigidas al hombre alternadas con fragmentos que parecen ser entradas de un diario íntimo, sin fecha explícita. El acto de escribir es fundamental para la narradora: por un lado, es espacio de enunciación propio, que escapa al lugar de la repetición al que está confinada en su matrimonio con Daniel. Allí logra construirse una identidad al producir una escritura que le permite consignar sus recuerdos, sus secretos, su vida íntima y que precisa necesariamente de un destinatario, es decir, el amante, que constituye esa segunda persona implicada por definición. Por otro, es el medio para conferir corporalidad a su amante. La protagonista afirma, al menos transitoriamente, la existencia del destinatario: escribir es una manera de hacer real, material a ese otro imaginario. Da cuerpo, densidad y presencia a ese tú, amante y lector implícito obligado de lo escrito, que es precisamente quien recorrerá con la mirada el *corpus*, análogamente el cuerpo, de la protagonista. En fin, la escritura es el espacio material donde se inscribe el deseo, donde la mirada deseante adquiere materia, que es necesario reafirmar debido a la puesta en duda de su existencia y la amenaza del olvido.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAYA VEGA, Eval Antonio y Barrantes Rodríguez, Iveth (2002), «Apuntes sobre sexualidad, erotismo y amor», en *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, 4, págs. 73-82. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66630408> [Consulta: 2/11/2019]
- BASTOS, María Luisa (1985), «Relectura de *La última niebla* de María Luisa Bombal», en *Revista Iberoamericana*, 132-133, págs. 557-564. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4070/4238> [Consulta: 30/11/2021]
- BATAILLE, Georges (1985), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores.
- BATAILLE, Georges (2002), *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- BIANCHI, Soledad (1997), «María Luisa Bombal o una difícil travesía (del amor mediocre al amor pasión)», en *Cyber Humanitatis*, 2. Disponible en: <https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/27833/29500> [Consulta: 12/12/2021].



- BOMBAL, María Luisa (1935), *La última niebla*, Buenos Aires, Francisco A. Colombo. CABRERA, Mario Federico (2017), «Desbordes de lo humano: configuraciones del cuerpo en María Luisa Bombal y Diamela Eltit», en *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8, págs. 156-174. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6058422> [Consulta: 03/12/2021].
- CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (2007), *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- DOMÍNGUEZ MIRANDA, Claudia Maribel (2013), «La identidad femenina en *La última niebla*», en *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 78, págs. 37-44. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5492785> [Consulta: 05/12/2021].
- DUCHESNE WINTER, Juan (1996), *Política de la caricia. Ensayos sobre corporalidad, erotismo, literatura y poder*, Libros Nómadas / Universidad de Puerto Rico.
- ESPINOSA HERNÁNDEZ, Patricia (2005), «*La última niebla* de María Luisa Bombal: Excentricidad, desacato y eroticidad en el devenir identitario femenino», en *Acta Literaria*, 31, págs. 9-21. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482005000200002> [Consulta: 20/12/2021].
- FERREIRO GONZÁLEZ, Carlos (2005), «Sensualidad y onirismo: claves estructurales en la escritura de María Luisa Bombal», en Eva Valcárcel (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, Coruña, Universidade da Coruña, págs. 259-267. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1995354> [Consulta: 15/11/2021].
- FROMM, Erich (1986), *L'arte di amare*, Milán, Mondadori.
- GILKISON, Jean (1999), «From taboos to transgressions: textual strategies in woman-authored Spanish erotic fiction», en *The Modern Language Review*, 3, págs. 718-730. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3736997> [Consulta: 20/12/2019].
- GOIC, Cedomil (1963), «*La última niebla*: Consideraciones en torno a la estructura de la novela contemporánea», en *Anales de la Universidad de Chile*, 121, págs. 59-84.

- LÉVI-STRAUSS, Claude (2010), *Il pensiero selvaggio*. Milán, Il Saggiatore.
- LOBOS QUIERO, Paula (2017), «El despertar de la conciencia femenina y ecológica en *La última niebla* de María Luisa Bombal», Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Estocolmo. Págs. 38. Disponible en: <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1108719&dswid=-4659> [Consulta: 03/12/2021].
- MORALES FAEDO, Mayuli (2002), «Escritura, erotismo y otredad en *La última niebla*», en *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 52, págs. 63-79. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6114152> [Consulta: 3/12/2021].
- NUBIOLA, Jaime (en prensa), «Erotismo y pornografía», en M. Lluch (ed.), *Bases antropológicas y culturales de la formación universitaria*, Pamplona, Eunsa. Disponible en: <https://www.unav.es/users/Articulo69a.html> [Consulta: 02/03/2020].
- OROZCO VERA, María Jesús (1989), «La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas», en *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 12, págs. 39-58. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87706> [Consulta: 23/12/2021].
- OSTROV, Andrea (2004), *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Argentina, Alción Editora.
- ROMAN, Nicolás (2012), «El deseo, el cuerpo y el secreto, como formas de subjetivación en María Luisa Bombal», en *Aisthesis*, 51, págs. 171-184. Disponible en: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812012000100011&lng=es&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000100011&lng=es&nrm=iso) [Consulta: 30/11/2021].
- PAZ, Octavio (1991), *Conjunciones y disyunciones*, Barcelona, Seix Barral.
- (1993), *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral.
- RUFFINELLI, Jorge (1981), «El erotismo busca su lenguaje», México, Universidad Veracruzana: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias., 20, págs. 44-52. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6973> [Consulta: 10/01/2022].



- SABA SARDI, Francesco (1960), *Sesso e mito*, Milán, Sugar Editore.
- SÁNDEZ, Mariana (2002), «El deseo y la otredad en *La última niebla* de María Luisa Bombal», en *Gramma*, 36, págs. 22-30. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6084271> [Consulta: 23/01/2022].
- SÁNCHEZ-BLAKE, Elvira (2001), «Cuerpo-Patria en la escritura de América», Universidad Nacional de Colombia, págs. 7-22. Disponible en: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/53098> [Consulta: 01/02/2022].
- SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (ed.) (2002), *La palabra y el deseo. Estudios de la Literatura Erótica*, Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- SARDUY, Severo (1969), *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- SCHAUFLEER, María Laura (2014), «Itinerarios teóricos para abordar el erotismo, los géneros y sexualidades», en *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 2, págs. 191-211. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/16315> [Consulta: 28/01/2021].
- SUÁREZ HERNÁN, Carolina (2019), «Recursos narrativos de indagación en la identidad femenina y temáticas recurrentes en la novelística de María Luisa Bombal, Flora Yáñez y María Carolina Geel», en *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31, págs. 373-390. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/331739100\\_Recursos\\_narrativos\\_de\\_indagacion\\_en\\_la\\_identidad\\_femenina\\_y\\_tematicas\\_recurrentes\\_en\\_la\\_novelistica\\_de\\_Maria\\_Luisa\\_Bombal\\_Flora\\_Yanez\\_y\\_Maria\\_Carolina\\_Geel/link/5c8a589692851c1df9408f8d/download](https://www.researchgate.net/publication/331739100_Recursos_narrativos_de_indagacion_en_la_identidad_femenina_y_tematicas_recurrentes_en_la_novelistica_de_Maria_Luisa_Bombal_Flora_Yanez_y_Maria_Carolina_Geel/link/5c8a589692851c1df9408f8d/download) [Consulta: 05/01/2022].
- TORRES RIOSECO, Arturo (1941), «El Nuevo Estilo en la Novela», en *Revista Iberoamericana*, 5, págs. 76-83. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/898> [Consulta: 10/01/2020].
- VALERO JUAN, Eva María (2003), «El desconcierto de la realidad en la narrativa de María Luisa Bombal», en *Anales de literatura española*, 16, págs. 241-260. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2726430> [Consulta: 10/01/2022].

VIDAL, Orlando (2019), «Erotismo y placer como comportamiento humano inhibido en *La Última Niebla*, de María Luisa Bombal», en *Revista Contextos, Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, 42. Disponible en: <http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1467> [Consulta: 01/01/2022].



# El sujeto graciano o la doctrina de los señores

JOSÉ DIONISIO ESPEJO PAREDES  
*Universidad de Murcia*

**Resumen:** Hay un concepto de sujeto en Gracián. Se diferencia del abstracto sujeto racional de Descartes, derivado de Maquiavelo y Castiglione, está cerca de la idea de individuo de Hobbes. Asumido en la Ilustración, el discurso de Gracián pasa de Capmany a Ortega y fundamenta la alternativa liberal frente al discurso igualitario ilustrado. Tres son los atributos de este personaje representativo graciano: el genio, el ingenio, y el gusto «exquisito». Todas son disposiciones naturales, se desarrollan como el paso previo al reconocimiento de la gracia en el sujeto. El gusto es otro de los atributos que fundamentan a este individuo graciano. Así se crean las diferencias entre el individuo excepcional y la masa.

**Palabras clave:** Gracia, genio, gusto, sujeto, Gracián

## The Gracián's subject or the doctrine of the lords

**Abstract:** There is a concept of subject in Gracián. It differs from the abstract rational subject of Descartes, derived from Machiavelli and Castiglione, it is close to Hobbes' idea of the individual. Assumed in the Enlightenment, Gracián's discourse passes from Capmany to Ortega and is fundamental to the liberal alternative to the illustrated egalitarian discourse. There are three attributes of this representative character of Graciano: genius, ingenuity, and «exquisite» taste. They are all natural dispositions, they develop as the previous step to the recognition of grace in the subject. Taste is another of the attributes that underlie this Graciano individual. Thus the differences between the exceptional individual and the mass are created.

**Keywords:** Gracia, genio, taste, subject, Gracián

## I. PREMISA

La obra de Baltasar Gracián define los rasgos del héroe moderno, una forma de individualidad que, aunque parte de esquemas tradicionales, crea un nuevo arquetipo social. Esa figura secularizada del *único* ha llegado a constituirse en paradigma frente a una masa, su público, para la que actúa en el moderno teatro social. La subjetividad burguesa se ha constituido desde dos postulados opuestos; es como si se hubieran cruzado las exigencias socráticas de una *areté* universal que se descubre en las interioridades frente a una forma sofista de entender la «excelencia» que se construye en sociedad y se confirma por el reconocimiento de los demás. Si el sujeto burgués debe mucho a la especulación cartesiana en su dimensión metafísica, inaugurando una manera que Kant llama *giro copernicano*, según un movimiento que va desde dentro hacia afuera, no menos importante es la reflexión de Gracián, que dota a la conciencia de un significado escénico y define al sujeto desde un movimiento que va desde fuera hacia adentro. Frente a la abstracción subjetiva, aparece un sujeto socialmente definido<sup>1</sup>. Su intimidad se define por sus relaciones externas, el sujeto pensado por Gracián es un hombre cuyos atributos son reconocidos y valorados por sus contemporáneos. En esa interacción con el objeto, el sujeto graciano busca desarrollar los atributos de su individualidad, y esta es la de lo excepcional. Entre lo adquirido y lo natural, Gracián prefiere considerar a este nuevo sujeto desde la perspectiva de sus atributos naturales. Es una perfecta filosofía política pensada para legitimar la autoridad del príncipe, gobernante desde el nacimiento, un estatus no electivo, no aprendido.

Aunque se reconoce que la virtud se alcanza en sociedad y, lo que es más importante, solo es percibida por los otros, que hacen de la virtud un atributo del personaje excepcional, sin embargo, a este se le atribuyen características que no son adquiridas, sino que forman parte de la naturaleza *única* de ese individuo. Vamos a identificar dos rasgos característicos del individuo, según como es tratado en los textos de Gracián; se trata del gusto y el genio.

---

<sup>1</sup> Desde la tradición psicoanalítica y dialéctica, Butler recuerda la constitución de una subjetividad cartesiana, entendida como una forma de desdoblamiento escénico barroco entre imagen mental y cuerpo: «These substances are presented as a development or integration of a preceding Baroque theatricality in which the reality of the spectator and that of the spectacle are irrevocably at odds. In other words, the Cartesian mind/body duality is the consequence of a previous relation of interiority and exteriority in which the two are separated, but can communicate through “holes”» (Butler, 2012:8).



Estos elementos que constituyen la naturaleza del sujeto van a convertirse en atributos del personaje excepcional, el *elegido*. El iusnaturalismo moderno influye sin duda en Gracián, el *nomos* de su individuo está arraigado en la *polis*, en cuanto que la funda, pero procede de la naturaleza (*physis*). Desde aquí se piensa una nueva política; el *elegido* ahora no está señalado por lo alto, sino que los rasgos que lo caracterizan están en su *naturaleza*, son empíricamente perceptibles. Frente a la revelación teológica medieval que escondía bajo el misterio de la Gracia el carácter del elegido, ahora ese privilegio es percibido por todos, está ahí desde el nacimiento en forma de atributo excepcional. El señor lo es de forma natural por su genio y su gusto.

Hacia la ventana del presente, la obra de Gracián nos lanza rayos de luz, fundamentales para comprender las paradojas contemporáneas. *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer pasó desde Homero a Sade, y de ahí a Nietzsche, evidenciando las contradicciones de nuestra era. Esa compleja mirada dialéctica regresa al Barroco, bajo la perspectiva de Walter Benjamin, para darnos las claves de nuestra modernidad frustrada en lo ético. El análisis de la obra de Gracián contribuye, desde la mirada frankfurtiana, a esclarecer las contradicciones de un proyecto emancipatorio universal que esconde las figuras del liderazgo que harán imposible a perpetuidad la premisa ilustrada de la igualdad. El héroe graciano ha sido fetichizado en beneficio de una estructura sociopolítica que necesitaba de esta figura para legitimar su nuevo orden jerárquico; la cultura entera es el territorio sobre el que se construye un enorme complejo de dominación de una población transformada en espectadores del gran *theatrum mundi*.

Hemos perdido el rumbo de nuestro proyecto emancipatorio, es la contradictoria dialéctica ilustrada, y el extravío viene de una forma de dualismo aplicado al discurso, un lenguaje escindido entre forma y contenido, posición que supone una negación u ocultamiento de la retórica. Es algo así como un olvido de la apariencia, no del ser como decía Heidegger, un tratamiento de lo discursivo desde el punto de vista de los contenidos, de los derechos, y hemos marginado las formas, los contextos, los procedimientos. Gracián nos enseña a centrarnos en las formas y en los protocolos bajo los que se comunican los discursos, no se trata de mensajes sino de medios<sup>2</sup>; ahí es donde está

---

<sup>2</sup> Es lo que reivindica dos siglos después McLuhan, y que el mismo Chomsky evidencia en sus estudios político-lingüísticos.



el verdadero movimiento histórico y no en los contenidos. Cuando descubrimos que un determinado proyecto alcanza todas las condiciones jurídicas y su más perfecta plasmación política, pero sin embargo no se materializa, cuando se queda en el nivel de la voluntad y no en el de la praxis, es porque algo está mal planteado. Pero también puede suceder que su acontecer no transcurra en el ámbito de esa dualidad, de mensajes ajenos al medio, puede suceder que seamos incapaces de percibir los contextos de producción discursiva, su escenificación, la aparición de nuevos personajes representativos. Cualquier programa se concreta en un determinado protocolo espectacular donde se revela su verdadero sentido, la representación es la verdadera acción. La intención queda suspendida en el cielo de la voluntad mientras los protagonistas utilizan los discursos para alcanzar sus metas espectaculares en el ruedo social.

## II. LOS ACTORES

La sociedad es el escenario en el que se desarrollan las facultades del sujeto. Este sujeto debe asumir su carácter escénico, y su rol en la *polis*. Todo resulta más claro si conectamos a Gracián y a Hobbes. Así, este individuo graciano es el *actor*, al que hace referencia Hobbes en *Leviathan*, el que *representa* al autor que son las gentes del pueblo (Hobbes, 1995: 141). La posición del *actor* y del *autor* son diferentes, esa distancia es decisiva, aunque no se enuncia explícitamente en Hobbes, lo más importante en este punto es identificar los rasgos del *actor*. Debemos recurrir para ello a Gracián. El *contrato* es una forma del *gran teatro del mundo*, a este se refiere Gracián en *El Criticón*, es su lógica interna. Y de la misma manera que hay unos actores y unos autores del contrato, en la sociedad hay unos *personajes representativos* o protagonistas, es decir, los actores, y unos *espectadores* que son lo que llama Hobbes *autores*, cuyos derechos quedan enajenados por el contrato en favor de los actores. La diferencia, especialmente la distancia, que los separa es capital. Esa distancia se establece en el espacio que ocupan, en la forma de vestir, en las costumbres, en los gustos, en la educación. Pero no solo eso, junto a la distancia, se añade la forma de relacionarse entre ambos segmentos sociales y... teatrales. Los actores son los arquetipos donde se reflejan los espectadores. Una vez establecido el lugar propio de cada elemento, la clasificación social, que llegará a ser tan rígida como la separación social estamental. Se impone





una disciplina para cada segmento, estamento o clase, y especialmente para aquellos que actúan como representantes de las multitudes, porque solo ellos son propiamente individuos, y sobre ellos cae el cuerpo doctrinario que va a definir sus rasgos.

Junto a esa disciplina del moderno príncipe, ahora se trata de saber qué papel desempeña este nuevo sujeto representativo en la constitución de esa moderna sociedad de los intercambios de realidades virtuales y mundos o mercancías simbólicas. Nos referimos a una sociedad cuya estructura política se empieza a adaptar al nuevo principio económico, y por esa razón la legitimidad mítica de la autoridad institucional es sustituida por las nuevas reglas del mercado. Es la democratización la que convierte virtualmente a *todos* en responsables políticos del Estado, lo que Hobbes llama los *autores* del *Contrato*, y cuyo principio de actuación o criterio de decisión, según la moderna mitología, está basado en el éxito o en la riqueza adquiridos. De este modo del conjunto se destacan unos pocos. De ahí, de ese conjunto social, es de donde se destacan los *afortunados*, los actores que se constituyen en personajes representativos. En medio de este gran terremoto sociopolítico los consejos de Gracián constituyen un referente para consolidar un principio de autoridad estable.

### III. GUSTO RELEVANTE PARA UNA EXCELENCIA HEROICA

Cuanto mayor estatura tiene el ídolo, más disimulados son los ocultos andamiajes y la retórica que lo sostienen. Por eso es tan importante la plena convicción del protagonista respecto a sus atributos y la imagen que de él tiene su espectador, esa es su *aura*<sup>3</sup>. Probablemente uno de los primeros pensadores que han definido el perfil del personaje representativo, construyendo un discurso sobre *la distinción* y su consideración social, es el pensador jesuita español Baltasar Gracián. Tanto *El héroe* (1639) como *El discreto* (1646) constituyen dos polos de una misma preocupación: definir las condiciones a las que deben ajustarse los personajes representativos, su ética y su estética. Los textos se plantean como una guía para conducirse a aquellos que tienen la condición de elegidos, los agraciados. Si el primero, el *héroe*, se refiere al personaje representativo en la po-

---

<sup>3</sup> Aquí tratamos el concepto de *aura* tal y como aparece en Benjamin (1982), aunque, en este caso, no referido al objeto artístico sino al sujeto.



lítica, el segundo, el *discreto*, se refiere al representativo en el saber. Muchos pensadores se han sentido fascinados por esta filosofía de la *gracia* que se encuentra, según esta tradición jesuítica, en unos pocos elegidos; el romanticismo alemán de corte utópico, pero también el liberalismo francés o británico absolutamente pragmático, han leído con admiración las páginas de nuestro insigne pensador aragonés. La particularidad de la escritura de Gracián es que se lee como la confesión de un verdadero individuo excepcional que vive la gracia sobre la que escribe, a la vez que hace participe al lector de esa fortuna: «¡Oh varón cándido de la fama! Tú, que aspiras A la Grandeza, alerta al primor. Todos te conozcan, ninguno te abarque; con esta treta, lo moderado parecerá mucho, Y lo mucho infinito, Y lo infinito más» (Gracián 1969:10).

El estilo de Gracián contagia al lector la sensación de protagonista, su oratoria concede al interlocutor el carácter de *actor*, y no de mero espectador, su lector es el héroe, le otorga la ilusión de participar de la *gracia*, verdadero fundamento *aurático* de este fetichismo político. El primer consejo se dirige precisamente a consolidar ese carácter de protagonista por el que el interlocutor, aspirante a heroico, debe hacerse visible a todos, como treta donde cada acto o cada discurso se amplifica hasta lo más de *lo infinito*. La fama necesita espectadores, la grandeza no depende solo de la objetividad de lo realizado, sino de la amplificación que se alcanza en la exposición pública de ello. Este es el postulado inicial de toda la argumentación posterior. Ese descubrimiento de la Gracia es el acto fundante de la subjetividad graciana<sup>4</sup>. Solo ella proporciona individualidad a la criatura, que de esta manera se destaca del conjunto indiferenciado. Es el procedimiento de este auto-reconocimiento, que precede toda exposición pública, el mecanismo por el que se constituye el sujeto, casi como una revelación inmanente del genio<sup>5</sup>. Se trata de destacar dos virtudes que se corresponden con dos facultades (juicio e ingenio); unidas ambas, nos encontramos con el *gusto*. El representativo, el héroe graciano, va a poner en marcha el *juicio*, vinculado al entendimiento, cuya virtud es la prudencia, y el *ingenio*, que sumado al entendimiento lo multiplica gracias a la *agudeza*:

---

<sup>4</sup> La fundamentación agustiniana de Gracián es evidente en este punto, pero en esta época la referencia explícita a San Agustín era sospechosa, ya que suponía vincularse al jansenismo, que era una vía hacia el protestantismo.

<sup>5</sup> La Gracia y el Genio estarán estrechamente vinculadas en Gracián. El Elegido es así tratado desde la perspectiva de su dotación natural, genio, sin necesidad de hacer referencia a la fuente de su genio que es la Gracia divina.



Grandes partes se desean para un gran todo, Y grandes prendas para la máquina de un héroe. Gradúan en primer lugar los apasionados al entendimiento como origen de toda grandeza...Adecuase esta capital prenda de otras dos: fondo de juicio y elevación de ingenio, que forman un prodigio si se juntan...entre la sindéresis y la agudeza...Es el juicio trono de la prudencia, es el ingenio esfera de la agudeza, cuya enmienda y cuya medianía debe preferirse; es pleito ante el tribunal del gusto. (Gracián 1969:13)

Nos recuerda Gracián que los *apasionados* que son verdaderamente heroicos no se resisten al dominio del *entendimiento*, más bien al contrario, en alianza con él, hacen que este se convierta en *ingenio*, único camino para descubrir al verdadero *genio*. El héroe en el *Primor IV* trata del *Corazón de Rey*, el *estómago de la fortuna*, distinguiéndolo del *entendimiento*:

¿Qué importa que el entendimiento se adelante si el corazón se queda? [...] Es el corazón el estómago de la fortuna, que digiere con igual valor sus extremos. Un gran buche no se embarga con grandes bocados, no se estraga fácilmente con la afectación, ni se aceda con la ingratitud. Es hambre de gigante el hartazgo de un enano. (Gracián 1969: 15)

Precisamente después de esta alusión al estómago, delicado, como metáfora del corazón, es cuando aparece el *Gusto relevante* (*Primor V*). En primer lugar, introduce una distinción: «Hay cultura de gusto, así como de ingenio. Entrambos relevantes son hermanos de un vientre, hijos de la capacidad, heredados por igual de la excelencia» (Gracián 1969: 15). Es decir, tanto el gusto como el *ingenio* se cultivan; sin embargo, eso no significa que sea adquirido, más bien al contrario, tanto el *gusto* como el *ingenio* constituyen una disposición natural, una capacidad que, por si fuera poco, es heredada. Este discurso nos abre camino hacia una metafísica de la Gracia. Gracián continúa con la metáfora del vientre, aquella en la que nos encontrábamos al corazón. El gusto es algo vinculado al ingenio más que al entendimiento, corazón y vientre están ahora frente a cabeza. El gusto es por tanto una metáfora cercana al paladar y por supuesto a la cocina. Nunca antes la estética, el gusto, estuvo tan cerca de su origen culinario.

Pero todos los gustos no son iguales, precisamente este texto de Gracián nos pone frente a un concepto, el de gusto, que constituye un criterio clasificatorio de los hombres y al mismo tiempo contribuye a construir el fetiche del personaje representativo:



Hay perfecciones soles y hay perfecciones luces. Galantea el águila al sol, pierdes en él el helado gusanillo por la luz de un candil, y tómaselo la altura a un caudal por la elevación del gusto. Es algo tenerlo bueno, es mucho tenerlo relevante. Péganse los gustos con la comunicación, y es suerte topar con quien lo tiene superlativo. (Gracián 1969: 16)

Hay diferentes hombres en función de sus diferentes gustos, está el buen gusto, el gusto relevante, y el gusto superlativo que *es suerte* verdaderamente excepcional. Gracián elabora la pirámide del gusto que organiza auraticamente a los hombres y a su capacidad comunicativa. Es precisamente esta afirmación de la vinculación entre gusto y comunicación la que nos pone en la pista del *ingenio* del hombre de gusto y de su capacidad dirigente. Es el *águila* de la que tantas veces oiremos hablar, a propósito de la grandeza de esos pocos hombres capaces de dirigir a los pequeños gusanillos incapaces de *galantear* al sol. De modo que están los felices y los infelices, que son los a-graciados y los des-graciados:

Tienen muchos por felicidad (de prestado será) gozar de lo que apetecen, condenando a infelices los demás; pero desquítanse estos de los mismos filos, con que es de ver la mitad del mundo riéndose de la otra, con más o menos necesidad. Es calidad de gusto crítico, un paladar difícil de satisfacerse; los más valientes objetos le temen y las más seguras perfecciones le tiemblan. (Gracián 1969: 17)

Esos escogidos hombres de gusto son críticos, no aceptan de buen grado cualquier cosa, su satisfacción es rara porque su gusto es exquisito; no es infeliz el que no aplaude cualquier cosa, sino el que se siente satisfecho por cualquier cosa:

Es la estimación preciosísima y de discretos el regatearla; toda escasez de moneda de aplauso es hidalga; y al contrario, desperdicios de estima merecen castigo de desprecio. La admiración es comúnmente sobreescrito de la ignorancia; no nace tanto de la perfección de los objetos cuanto de la imperfección de los conceptos. Son únicas las perfecciones de primera magnitud; sea pues raro el aprecio. (Gracián 1969: 17)

El que se admira o entusiasma fácilmente tan solo demuestra ignorancia o *imperfección de los conceptos*. El gusto es una facultad del sujeto, no depende de los objetos, a través del gusto se pone en evidencia la constitución del su-



jeto. La consideración de un gusto excelente debe seleccionar lo que es digno de admiración de lo que no lo es. Estas consideraciones nos ponen frente a un tribunal hasta ahora desconocido, el del gusto, y el de un tipo de gusto distinguido. Para no mostrar la propia ignorancia hay que desarrollar un gusto crítico. Dice Gracián a propósito de Felipe II: «[...] un gusto hecho siempre a milagros de naturaleza y arte no se pica así vulgarmente» (Gracián 1969: 18). Por el gusto los representativos, todavía llamados nobles, reconocen a otros representativos, por el gusto se tiene la nobleza del excelente, incluso si se es burgués. La Estética es ese saber que nos va a poner en disposición de *juzgar* lo que es digno de gusto de aquello que no lo es. Pero, también nos va a poner en disposición de distinguir entre los que son verdaderos *héroes* de los que no lo son, cual criterio objetivo para identificar a los personajes representativos de los que no lo son, o son meros espectadores. Por tanto, no se trata solo del estómago, de corazón o de gusto, sino, también, del entendimiento. Y ese factor es el que diferencia el gusto inteligente del que no lo es. Es el gusto que hay en el saber<sup>6</sup>, ese gusto que convierte a un hombre en «integérrimo censor de lo que vale» (Gracián 1969: 19). El sabio y el culto deben constituir el canon que se constituya en paradigma del gusto para los demás, para que «merezca cada cosa la estimación por sí, no por sobornos del gusto». El gusto no es una mera apreciación subjetiva; el concepto bajo el que se evalúa y califica el valor de algo es objetivo y hace honor a *la cosa en sí* por ella misma. *Sobornos del gusto* son interferencias calificadoras que se saltan la objetividad de ese tribunal del verdadero y excelente gusto; por eso, «solo un gran conocimiento, favorecido de una gran práctica, llega a saber los precios de las perfecciones» (Gracián 1969,19). Ese gusto autorregulado por la inteligencia, autónomo, no es el gusto del vulgo, que carece de inteligencia y que es heterónimo, sujeto a la moda que depende del gusto de los señores.

Con perfecta coherencia lógica, el *Primor VI*, que nos permite comprender lo que son los primores, nos habla de la *eminencia de lo mejor*, es decir Gracián nos quiere presentar eso que despierta el aplauso del *gusto superlativo*, que obviamente tiene como modelo a Dios: «Abarcar toda perfección sólo se concede al primer ser, que, por no recibirlo de otro, no sufre limitaciones». En Dios están todas las perfecciones que deben ser objeto de gusto, en él el gusto es superlativo, ya que él mismo es la suma de todas las perfecciones.

<sup>6</sup> También hay gusto en las armas y, respecto a Hernando Álvarez de Toledo, recoge la queja de no haber tenido «ejércitos delante donde la victoria fuera triunfo de la destreza no del poder».

No cabe duda de que la mentalidad monoteísta ha contribuido a consolidar este pensamiento por el que el *único* se destaca por encima de los muchos. Pero aún más, la idea del Hijo predilecto, el Elegido, es la que prefigura toda la doctrina heroica de Gracián. Hay una cierta concepción de la mimesis por la que el hombre, el *elegido*, se acerca al Padre. Entre los hombres, que carecen de verdaderas perfecciones, es principal solo aquel hombre que se rodea de las perfecciones y que las sabe valorar: «De las prendas unas las da el cielo, otras, libra la industria». Saber disfrutar de la naturaleza y el arte es lo que hace que el hombre se acerque a la divinidad. Y solo unos pocos están capacitados para la verdadera experiencia estética. La multiplicación de la industria artística, durante el periodo clásico, es manifestación de esa distinción que las perfecciones artísticas conferían a los que las poseían y eran capaces de disfrutarlas. El arte se convertía así en el espejo de la divinidad.

#### IV. MARCOS SOCIALES DEL GUSTO

La obra de Gracián dirigió los derroteros de la especulación antropológica ilustrada, pero muy especialmente del Romanticismo. Todos los alegatos a un pensamiento práctico, o a una filosofía de la acción y no de la intención o de la voluntad, deben citarse con Gracián. La estética del siglo XVIII aparece habitualmente vinculada al problema del gusto, una categoría que centra el discurso artístico en el sujeto receptor, como si la estética abriera la puerta al público y sus particulares experiencias, verdadero centro de la especulación moderna. Pero esa multiplicación de formas de experimentación artística, aquello que lleva a ese *sobre gustos no hay nada escrito*, iba contra lo que Kant escribiera en su monumental *Crítica del juicio*, pues allí el gusto era la expresión de una subjetividad desinteresada y por eso universal, contrapuesto al *common sense* por el que gusto era sinónimo de una apetencia particular. No era la única controversia acerca del gusto, la importancia del *interés* iba a centrar el debate. Y eso nos llevaba directamente a una forma de subjetividad abierta o cerrada, universal o particular.

Parece que el problema se centraba en la dirección del gusto hacia su objeto, pero interesó especialmente el asunto del origen y procedencia del gusto. Revisando los textos fundamentales de la primera mitad del siglo XVIII,



el concepto de gusto aparece solapado al sistema de la sensibilidad de los hombres, y su capacidad de discernir intelectualmente lo denominado como bello. Pero lo que llama más la atención es que el asunto parece oscilar entre una consideración acerca del origen del gusto de tipo innatista y otra social. En la mayor parte de los casos aparece como una forma de diferenciar a los individuos, estableciendo unos criterios clasificatorios nuevos. Así, el gusto se añadía a las antiguas consideraciones nobiliarias de rango y a las modernas basadas en la riqueza. Parecía evidente que el gusto era expresión de una motivación y de un interés. El gusto, aunque a veces se cultiva, necesita de unas condiciones naturales que no todos los hombres y mujeres poseen, ahí está su valor clasificatorio. Interesado o desinteresado, natural o adquirido, el gusto se convirtió en el asunto sobre el que se multiplicaban los escritos.

El concepto de *goût* desarrollado por el clasicismo francés tiene como origen la definición propuesta por Gracián en *Oráculo manual o El arte de la prudencia*. El interés que despierta el texto de Gracián probablemente se deba al minucioso y detallado tratamiento de la actitud del sujeto privilegiado, excepcional, heroico. Una minuciosa caracterización que deja claro que lo que identifica a un personaje notable es su *buen gusto*. Pocas veces hemos visto tan clara la forma en la que la voluntad de poder aparece estrechamente vinculada al gusto y al saber. No se trata de que el saber o el buen gusto otorgue el poder, pero sí su legitimidad, su reconocimiento, su autoridad. El poderoso justifica por su naturaleza inteligente, ingeniosa y apasionada, las razones de su principalidad. Esta actitud está en el origen del gran mecenazgo renacentista, que es, a su vez, la primera forma de los Salones ilustrados parisinos<sup>7</sup>. Gracián se expresa así:

15: tener inteligencias auxiliares. Es una suerte de los poderosos acompañarse de hombres de gran entendimiento...Es una singular grandeza servirse de sabios...es mucho mejor otro tipo de dominio: transformar, por arte, en nuestros servidores a los que la naturaleza hizo superiores en inteligencia. Hay mucho que saber y la vida es corta, y no se vive si no se sabe...Pero el que no pudiera alcanzar a tener sabiduría en servidumbre, que la alcance en amistad (Gracián 1993: 9).

---

<sup>7</sup> Salvando las diferencias entre las Cortes italianas y los Salones franceses, encontramos una continuidad que es la misma que hay entre el noble dirigente político y el burgués dirigente económico de un país. Es interesante descubrir como la figura propuesta por Gracián sirve tanto al paradigma político del Antiguo Régimen, como al nuevo modelo económico-político de la sociedad burguesa.

El léxico de Gracián no evita los términos más específicos como *servirse*, *servidores*, *servidumbre*, *dominio* o *superiores*. Uno de los primeros consejos que da al señor es que hay que *servirse* del sabio y el saber, pues vivir es saber. De nuevo se señala esta estrecha conexión entre el saber y el poder, donde se va a poner al saber en una actitud de servidumbre respecto al poder cuando en realidad es el saber el que da legitimidad al poder<sup>8</sup>. En la era del libro un poderoso no puede ser ignorante. Aunque resulte paradójico, el señor basa su poder en sus siervos, los que saben, y ha de *saber* hacerlo. Su saber es su poder.

Más adelante aparece nuevamente esta relación: los señores deben tener una virtud fundamental que es lograr la *gran victoria*, y eso gracias a la persuasión. Un señor sabe *ganar los corazones*, ese es el arte que promete Gracián a sus discípulos, un arte que conocemos como arte retórico, y que tiene a la praxis, y no a la teoría, como principio:

122 Señorío al hablar y al actuar. Con él uno se hace sitio en todas partes y gana respeto de antemano. Influye en todo: en conversar, en hablar en público, hasta en caminar y mirar, en la voluntad. Es una gran victoria ganar los corazones. El señorío no nace de la necia osadía ni de la enfadosa lentitud. Sí está en la digna autoridad de un carácter superior y en sus méritos. (Gracián 1993: 71)

Ese objetivo no se logra con *conquistas*, de nada sirven los *castigos*, el arte propio del señor es este, la suya es la lógica de la persuasión, y su actividad, tras esa lógica, busca resultados concretos. Su disposición y su discurso se dirige al dominio sutil de las emociones, está en el *carácter* no en la *osadía* y, como vimos anteriormente, en el *ingenio*. Las artes deben proporcionarle esa técnica, la música la desarrolla a través de la *teoría de los afectos*. Ahí está su dominio. Por eso es tan importante diferenciarse del vulgo, Gracián lo repite insistentemente, aparecen como sinónimos términos como *vulgar*, *popular*, *popularidad*, *necedad*, *ignorantes* y *vulgo*:

28. No ser vulgar en nada. No serlo en el gusto. ¡Que gran sabio a quien no le agradasen a muchos! Los hartazgos de aplauso popular no satisfacen a los discretos. Algunos son como camaleones de la popularidad de tal

---

<sup>8</sup> Desde Platón esta relación autoridad-saber es fundamental. Aquí queda claro que ese nexo es estratégico, pero en el sentido de que el sabio sirva al poderoso, de que el poderoso sepa que su genio y su gusto están por encima de sus siervos, incluidos los sabios.





manera que su placer no está en las suavísimas brisas de Apolo sino en el aliento vulgar. Tampoco ser vulgar en el entendimiento. No se debe disfrutar con los milagros del vulgo pues son simplemente “espanta ignorantes”: el vulgo admira la necedad común y rechaza el consejo excelente. (Gracián 1993: 16-7)

Si prestamos atención a las categorías empleadas nos encontramos con una peculiar evocación de la diferencia plotiniana entre el *Uno* y lo *Múltiple*. En el texto hay una contraposición entre dos categorías de hombres, la primera categoría son los “muchos”, se refiere en primer lugar a la cantidad de este conjunto, la calificación de esas multitudes, el pueblo, es la de necedad e ignorancia. Hay un tratamiento despreciativo, de un colectivo que es incapaz de apreciar lo excelente. Contra esta figura nombrada como multitudinaria está el *gran sabio*, el *discreto*, el *consejo excelente*; se trata de una caracterización donde desaparece la categoría plural, es *uno*, lo que significa *único*. El *Discreto* es único, y hay un rasgo distintivo de su radical singularidad, el gusto. Este parágrafo se centra en ese carácter exclusivo del buen gusto. Se trata de un gusto que se diferencia de otras formas inferiores de gusto.

65. Un gusto excelente. Se puede cultivar, igual que la inteligencia. La excelente comprensión de las cosas refina el deseo y después aumenta el placer de poseerlas. Se reconoce una capacidad elevada para satisfacer una gran capacidad. Así como los grandes bocados son para grandes paladares, las materias sublimes son para los sublimes caracteres. Las mayores materias temen a este gusto y las más seguras perfecciones desconfían. Como son pocas las de primera magnitud, será sobresaliente el aprecio. Los gustos se pegan con el trato y se heredan con la continuidad: es una gran suerte tratar con quien lo tiene todo en su punto. Pero no se debe hacer hábito del desagrado de todo, pues es una necia exageración, mas odiosa por ostentación que por exceso. Algunos quisieran que Dios creara otro mundo y otras perfecciones para satisfacer su extravagante fantasía. (Gracián 1993: 38-9)

Al leer que un *gusto excelente* se puede cultivar podemos inclinarnos a creer que el gusto se educa, eso nos haría a todos potencialmente iguales, pero en realidad, lo que quiere decir no es tanto que podamos tener un gusto que, de forma natural no tenemos, sino que podemos hacer sociable nuestro gusto cuando es excelente. El cultivo del gusto consiste en hacerlo compatible con el *trato*, debemos cuidarnos de la *extravagante fantasía*, la *necia exageración* en

el gusto. El gusto nos debe acercar a los demás, no lo contrario. Y nos debe acercar porque solo con ese contacto destaca la capacidad elevada, la distinción, de aquel que posee un gusto exquisito frente a esa mayoría que lo tiene vulgar. Gracián nos recuerda que con el gusto entramos en un orden determinado, una jerarquía social, en la que tenemos que estar por encima pero no apartados ni sometidos a la tiranía de la moda.

## V. LA RECEPCIÓN ILUSTRADA Y SUS IMPLICACIONES

*Hand-Orakel und Kunst der Klugheit* publicado en 1647 es la traducción alemana del *Oráculo manual* graciano (Borinski, 1884). Fue un texto fundamental del programa para la educación de la nobleza cortesana de Christian Tomasius (Thomasius, 1894) que publica un importante texto sobre Gracián en 1687 (Versteegen, 2015: 184). La importancia del buen gusto se basa en su carácter de facultad superior del sujeto, gracias a ella el sujeto puede distinguir entre el bien y el mal, distinguir entre sentido, afectos, y estados del intelecto o de la voluntad (Hidalgo Serna, 1989: 44). El origen del gusto está en la naturaleza del hombre, pero Gracián se esfuerza por trazar un itinerario a través del cual este es perfeccionado, como una amplificación o un descubrimiento de las dotes naturales. El buen gusto se convierte en el icono social del clasicismo. Así aparece en Addison (1712) el concepto de *gusto* tal y como aparece en *El héroe*, donde plantea que la literatura y en especial los autores clásicos son una forma de *mejoramiento* de este *gusto exquisito*, y así, graciosamente, llega hasta Hume que pretende definir una verdadera *norma del gusto* (1757). De esta manera, la cultura se convertirá en herramienta básica de desarrollo del gusto y, al mismo tiempo, esta idea permite que surja una importante *industria cultural*. Lo fetichizado no es el gusto en sí, sino el sujeto mismo, en tanto que dispone de esa capacidad. No solo debemos contar con una auralización de la acción o de la obra artística, sino que esta dimensión aurática se extiende al sujeto mismo. De manera que al mismo tiempo que la cultura se nos muestra como un *fetiché*, en los términos que da Marx al *fetichismo de la mercancía* en su Libro I de *El Capital*, también el sujeto *heroico*, ese que posee el *buen gusto*, es así mismo fetichizado, convertido en el verdadero y único líder, anticipando así, en la sociedad burguesa, la deriva totalitaria o la regresión al orden pre-burgués.



Pero la influencia de Gracián la encontramos también en Italia. En la *Prefazione* que Bernardo Trevisano hace al libro de Muratori: *Delle riflessioni sopra il Buon Gusto*, (publicado en 1708 y posteriormente reeditado en varias ocasiones) el *buen gusto* es una cierta forma de sentir, un sentimiento que se somete a la autoridad de la razón. El debate es ahora el de la oposición dialéctica entre pasión y razón, asunto central en el clasicismo. El gusto dependería así de la razón para Trevisano, y para Muratori (1723), y así lo concibe también Kant en la *Critica del Juicio*, por lo que es universalizable. Siendo subjetivo es también, gracias a esa racionalidad del gusto, objetivo. Eso significa que cada cual no tiene su propio gusto, sino que hay *un* buen gusto, y hay *un* mal gusto, donde el *un* de uno, único, es decisivo. Y esa singularidad del gusto es la autoridad, el verdadero tribunal bajo el que se concibe el sujeto graciano. Para Muratori *buen gusto* es algo que debe tener el poeta (su autoridad), a la hora de conocer los principios fundamentales de la creación poética. También es una disposición que platónicamente pone al sujeto en condiciones de diferenciar entre lo que es bello y lo que es bueno.

También Muratori somete al gusto al *tribunal del ingenio*, lo heroico graciano, concepto muy difundido en la época por las diversas interpretaciones de Gracián. La preeminencia del gusto en el aragonés es otra manera de destacar el elemento práctico frente al sujeto racional cartesiano-kantiano. Pero la filosofía, en pugna con la retórica, va a intentar borrar esa jerarquía graciana que parece invertir el platonismo. Dice Gracián: «hay una cultura del gusto como hay otra del ingenio». Ambas son diferentes, se mueven en espacios diferentes, uno es el de lo concreto, el otro es el de lo universal. Aunque el gusto no se pueda someter al universal racional, parece evidente que, desde la tradición frankfurtiana y hermenéutica, no tenemos ningún problema en asumir el gusto desde el sujeto particular, así como tratar el gusto como una construcción social y por lo tanto colectiva. En realidad, no hay contradicción alguna entre la afirmación de que el gusto sea una construcción social y que, al mismo tiempo, se concrete en el individuo singular. El que yo tenga determinado gusto no significa que tal gusto particular no se muestre también como rasgo colectivo compartido gracias a la razón, o quizá por eso se destaca el influjo de esos escogidos individuos que moldean el gusto de los demás. Lo particular no es incompatible con lo universal, el alegato a la razón permite compatibilizar el gusto personal

con lo universal, el del líder con sus súbditos, o más que compatibilizarlo se trata de absorberlo, ocultando al final el nexo entre la naturaleza y la historia.

Sin embargo, el sometimiento del gusto, como el de la voluntad, al tribunal de la razón, señala el paso por la interpretación ilustrada y racional de Gracián. El buen gusto, en términos morales, se va a reducir a juicio y prudencia, en definitiva, una dependencia racional que se da todavía en la traducción que hace Schopenhauer de *ingenio* por *Vernunft* ('razón'). Es en Borinski (1894), quien publica el primer estudio alemán moderno sobre la obra de Gracián, donde se limitan los conceptos de *ingenio* y *buen gusto* al terreno de lo moral. Esta reducción es una de las consecuencias de la crítica kantiana, que separa lo epistemológico de lo ético y lo estético. Más adelante, la separación que se produce es la que opone ambas esferas, de manera que la ética o la estética, y la política, quedan totalmente parceladas. Al regresar a Gracián, nos encontramos por el contrario la unión de esas esferas<sup>9</sup>, allí no se da esta dicotomía, sino que se da más bien una relación alegórica, que Benjamin llamaría dialéctica, y que será clave para comprender la importancia ético-política de una especulación estética.

La temprana recepción francesa del *Oráculo manual* se debe a la potencial aplicación de estas ideas a la nueva complejidad de la estructura social y la división de clases. La importancia de tal distinción, el *gusto exquisito*, la diferencia entre el individuo de buen gusto del que es vulgar, que presenta Gracián en *El arte de la prudencia. Oráculo manual*, es decisiva para organizar el nuevo orden social, las jerarquías de clase que vendrán tras la crisis del Antiguo Régimen. En este texto y en otros materiales gracianos se presentan las verdaderas competencias del buen gusto: su carácter de dominio, su voluntad de poder, y la legitimidad natural por la que unos mandan y otros obedecen:

42. La natural capacidad de mando. Es una secreta fuente de superioridad. No debe proceder de un enfadoso artificio, sino de una naturaleza imperiosa. Todos se le rinden sin advertir el cómo, al reconocer el vigor secreto de la autoridad connatural. Estos hombres (temperamentos se-

---

<sup>9</sup> Esta interpretación separa estos conceptos del espacio de lo estético y epistemológico (Hidalgo Serna, 1989: 48), iniciando una tradición que ha persistido a lo largo de los últimos años. Parece que tanto Aranguren como Gadamer tienden a separar lo ético de lo estético dando prioridad a lo ético.



ñoriales, reyes por mérito propio y leones por privilegio innato) cogen el corazón y la mente de los demás como prueba de respeto. Si tienen otras buenas cualidades, han nacido para ser los primeros móviles políticos, pues consiguen más con un amago que otros con una prodigalidad. (Gracián, 1993: 25)

Natural y secreta dice Gracián que es la superioridad basada en esta capacidad de unos de mandar sobre los otros. La autoridad no viene del artificio, los súbditos deben considerar natural el liderazgo que los señores ejercen sobre ellos. Esa es la ventaja del gusto y del ingenio, que se presentan como dotes naturales que diferencian a los que deben mandar respecto a los que deben obedecer. Tales hombres *superiores* cogen, dice Gracián, *el corazón y la mente de los demás*, es decir dominan a sus vecinos por el gusto y la sensibilidad, y también por el ingenio y la inteligencia. Su talento se debe presentar como innato, deben parecer líderes naturales.

Gracián organiza su *manual de instrucción* para príncipes con el objetivo de que sus rasgos parezcan dotes naturales. Hay que trazar el camino concreto que debe seguir el *discreto* o el *héroe* para que los demás reconozcan su mérito. Igual que la diosa enseña a Parménides cuál es el camino a seguir entre los dos que se le presentan, nuestro filósofo presenta a su príncipe los caminos que se le ofrecen, aconsejándole cuales son los mejores:

67. Preferir las ocupaciones de reconocido prestigio. La memoria de las cosas depende de la satisfacción ajena. La estima es a las perfecciones lo que el céfiro a las flores: aliento y vida. Hay empleos expuestos a la aclamación general, y hay otros, aunque más importantes, absolutamente invisibles. (Gracián, 1993: 40)

Como la vieja sofística, la nueva oratoria graciana enseña que no hay virtud sin aplauso. Sin reconocimiento no hay verdadero cumplimiento del destino del personaje representativo. La estima es una perfección más que debe perseguir el que quiere mantener su superioridad sobre el vulgo. Sin embargo, no se debe buscar cualquier aplauso: «101. La mitad del mundo se está riendo de la otra mitad, y ambas son necias...La norma de la verdadera satisfacción es la aprobación de los hombres de reputación y que tienen voz y voto en esa materia» (Gracián, 1993: 58). Para alcanzar una aclamación, una consideración de mérito, el iniciado debe obtener el

reconocimiento de los que previamente han sido aclamados, de los talentos distinguidos que lo han precedido. La escena tiene sus jerarquías que es conveniente respetar y cultivar.

Los consejos de Gracián se detienen en algunos particulares de cierta relevancia. El primero hace referencia a la necesidad de adaptarse a los cambios en materia de gusto. Es una paradoja que el gusto sea natural y al mismo tiempo cambiante, aquí vemos que aparece una nueva acepción de gusto más parecido a moda que a talento subjetivo. El gusto debe adaptarse a los *cambios* del gusto, se trata de ser *prácticos*. No se trata ya de la virtud estoica que se sobrepone a cualquier eventualidad. Es muy interesante el concepto de actualidad que aparece en este tratamiento de la variabilidad del gusto. El modelo del que habla Gracián no es el humanista defensor obsesivo de la antigüedad. La *querrela entre los modernos y los antiguos* tiene en Gracián un defensor del moderno, del que desarrolla el gusto en el tiempo presente. Eso supone que el hombre de gusto no debería enfrentarse frontalmente al gusto de las masas. Al principio parecía que el *gusto exquisito* era autónomo, que se distanciaba del gusto común, sin embargo, Gracián nos advirtió que el gusto «relevante» nunca debería separarnos del grupo, por eso aclara que se debe: «270. No ser el único en criticar lo que les gusta a muchos...» (Gracián, 1993: 155). Es una forma de analizar el problema desde fuera, desde los efectos o la recepción, pero también desde su voluntad. Es necesario tomar perspectiva, situarse de nuevo desde la perspectiva de lo político. *Dominar*, ejercitar la voluntad, no significa suplantar a las mayorías, sino hacerles creer que la fuente de autoridad emana de un talento distinguido. Hay que cuidar con celo esa distinción, contemplando el mercado de los espectadores, para no alejarla de aquellos que deben ampararse en ella. Así nos recomienda:

120 Ser práctico en la vida...Cambian, según los tiempos, el pensamiento y el gusto: no se debe pensar a la antigua y querer gustar a la moderna. El gusto de la masa decide en casi todo. Mientras dura es el que hay que seguir, al tiempo que se aspira a la eminencia. El cuerdo debe adaptarse a lo actual, aunque le parezca mejor lo pasado. (Gracián, 1993: 69)

Prueba del realismo y la actualidad de Gracián es la secreta consideración que está en la raíz de la distinción entre el talento excepcional y el vulgo, de ahí derivan las estrategias de actuación social. Aunque el señor debe aparentar poseer un gusto e inteligencia natural debe saber, secretamente, que no



tiene que ser necesariamente así. Por eso explica la diferencia entre el vulgo necio y el personaje representativo, el necio no encubre, no disimula, no es consciente del teatro en el que se desenvuelve la vida. Solo el verdaderamente ingenioso sabe que en el teatro lo más importante es el disimulo, los defectos se ocultan, de modo que solo se exhibe lo que se desea mostrar y que se adecua al personaje construido: «126. No es necio el que hace la necesidad, sino el que, una vez hecha, no la sabe encubrir. Si se deben encubrir los afectos, mucho más los defectos... La reputación consiste más en la cautela que en los hechos. Si uno no es casto, que sea cauto...» (Gracián, 1993: 73). El señor debe saber ser, leemos en el *Oráculo Manual*. nº 98, como la «sepia» que extiende la tinta y oscurece todo cuanto no desea que sea contemplado. Aunque el contexto donde aparece el símil tiene la intención de indicar la necesidad de ocultar las propias pasiones, la estrategia es válida para todo acto social. El que no esconde no es digno de ser representativo, es solo él mismo, no un verdadero actor, y expone sus secretos a los demás por lo que se hace vulnerable, y despreciable. El hombre es social y debe desarrollarse en el teatro del mundo, sabiendo la posición que le corresponde y conociendo él mismo su propio personaje. El arte de conversar se presenta en la *civil conversazione* y, como en Guazzo, leemos en Gracián: «148. Poseer el arte de conversar. Pertenece a las auténticas personas. En ninguna actividad humana se necesita más la prudencia [...]» (Gracián, 1993: 86). De nuevo una virtud pública se convierte en la llave de acceso al éxito que se produce siempre en sociedad.

## VI. LA GRACIA, HEROICO ATRIBUTO

Otro de los atributos del personaje representativo es la *gracia*. Desde el Renacimiento se han sucedido los textos donde se ponderaban las virtudes públicas de los personajes representativos, apuntando a este rasgo. El concepto de gracia, como virtud cívica, es concebido como algo añadido al viejo concepto teológico donde la gracia era un don divino. El concepto teológico por el que un hombre obtiene gracia se ha mantenido en diversas acepciones a lo largo de los años. Para Gracián tiene el sentido de *favor*, es decir uno obtiene una *gracia* de otro, que entronca con nuestro cotidiano dar las gracias. Pero, también tiene el sentido de autoridad que otorga algo a un inferior, concepción que se mantenido durante siglos en la denominación del

Ministerio de Gracia y Justicia que llega hasta el siglo XX. En realidad, en su sentido teológico, también la gracia venía a sustituir a la justicia o, al menos, a complementarla como una instancia superior a esta.

Obras como las de Castiglione (*Il Cortigiano* 1528), de Giovanni Della Casa (*Galateo ovvero de' costumi*, 1558), Alessandro Piccolomini (*Della institutione morale libri XII*, 1560), Alvisio Cornaro (*Trattato de la Vita Sobria* (1558-1565, ed. definitiva 1591) o Stefano Guazzo (*L'arte della civil conversazione*, 1579) han definido las condiciones fundamentales de este nuevo concepto de gracia como decoro, pero en realidad esa dimensión estética, la misma que aparece en las *Tres Gracias*, no es sino la apariencia de la verdadera y única gracia, que cuando se une el favor y el despejo forma una auténtica trinidad. El *despejo* es la desenvoltura propia del que tiene gracia, en el despejo se comprende el que tiene o no gracia. Y es esa conexión entre gracia y despejo la que parece conectar a Gracián con Castiglione, de modo que, de acuerdo con algunos estudios recientes, estaría influenciado por *Il Cortigiano* de B. Castiglione:

Gracián hereda esta tradición y consagra el duodécimo primor a la gracia de las gentes, otorgándole a la palabra, entre otros valores, el de «favor». Egido también identifica en este nombre un haz de significados que abarca tres planos, desde el poder divino y el real al meramente humano. Estas tres gracias se convierten así en pura metáfora de las sutiles apreciaciones neoplatónicas de Marsilio Ficino y de la conjunción entre el decir y el hacer. Relacionado con «gracia» está «despejo», concepto entendido como dádiva de naturaleza, ornamento, soporte de otras cualidades y equivalente a la «desenvoltura» del cortesano. (Marín Pina, 2001: 41)

Si el texto es un manual para *agraciados*, es conveniente plantearse los destinatarios del discurso graciano, es decir, quién es el interlocutor de discursos como *El Héroe*<sup>10</sup>. Hidalgo Serna (1989) polemiza con Borinski, K. (1894): «Sería absurdo pensar que Gracián dedicase su obra no a todos los hombres, como supone el filólogo alemán (Borinski)» y seguidamente cita a este: «“Pero Gracián no escribe para el mundo. El escribe para los héroes, que deben educar este mundo”. Al contrario, Gracián se considera maestro de cada uno de nosotros...» (Hidalgo Serna, 1989: 57). Hidalgo Serna pasa por alto ese aspecto capital, heroico, del espectador, que destacaba Borinski. Es

---

<sup>10</sup> Conocemos algunos de sus destinatarios, personajes principales de la corte, precisamente el *Oráculo* lo dedica a la Camarera de la Reina: Doña Elvira Ponce de Leon (Egido, 1991:17).





evidente la excepcionalidad heroica, y parece poco convincente que Gracián elabore un mero anecdotario heroico para el público en general. Cada vez que aparece ese personaje agraciado del Héroe, hay frente a él otro que es su opuesto. No es probable que escriba para ese público multitudinario, sino para el Héroe, el único. La consideración del receptor es capital a la hora de comprender cómo concibe el autor la división social y sobre todo en lo concerniente a la movilidad social. Gracián busca al héroe, lo supone su lector, y como dice Borinski, ese personaje es el encargado de educar y formar la opinión pública, no busca cualquier lector, sino aquel que aspira a la condición heroica. Un miembro de la Orden jesuítica, como el propio Gracián, está habituado a considerar al reducido número de jóvenes, que acuden a sus instituciones y se forman, para desempeñar un papel dirigente en las instituciones religiosas o políticas de las que forme parte. Y ese es el lector fundamental de las obras de Gracián.

La moral que presenta Gracián en *El Héroe* trata de un individuo excepcional, que es el mismo tipo al que se refiere Ortega en *Mirabeau o el Político*, pero su tipo heroico se ha desconectado de la tradición renacentista. Varios críticos han destacado la diferencia entre este personaje y su predecesor: *El Príncipe* de Maquiavelo (Martínez Millán, 2010: 4-16). *El Héroe* es un personaje casi divino; sin embargo, es también el resultado de un proceso de construcción minuciosa, es un trabajador que se construye con detalle, y para eso son los manuales y oráculos que escribe el maestro. Pero hay otra diferencia fundamental señalada por Aranguren (1976), el personaje que presenta Gracián es, antes que un personaje representativo de la política, un sujeto ético, y así lo recoge Martín Pina: «traspone el maquiavelismo al plano psicológico de la moral individual o personal, de manera que mientras Maquiavelo se sitúa en la teoría y moral políticas, Gracián lo hace en el nivel de la moral individual» (Marín Pina, 2001: 40).

Es la misma distancia que encontramos en relación con Castiglione, la crítica considera que *El Héroe* de Gracián representa la transformación del cortesano en político, novedad que denota el cambio de una sociedad feudal a la forma del Estado moderno (Hidalgo Serna, 1989: 62-3). El cortesano es ahora, en Gracián, el hombre que usa el ingenio en las circunstancias de la vida<sup>11</sup>. Se insiste en las semejanzas y las diferencias entre Castiglione y Gracián:

<sup>11</sup> Es precisamente H. Tiemann (1936) el que vino a señalar la evolución del cortesano en tres estadios.



«En las dos obras hay un inconfundible elemento de continuidad, apreciable desde la perspectiva histórica y a través del estudio lingüístico de ambas, en concreto del análisis del vocabulario ético castellano» (Marín Pina, 2001: 40). Lo que queda claro es que, entre los dos maestros renacentistas, Maquiavelo y Castiglione, y la obra de Gracián hay un abismo enorme. *El Héroe* es individuo, sujeto o átomo, con un carácter y personalidad que no conoció la tradición humanista y no se encuentra en Maquiavelo, por otra parte, el personaje graciano no es un simple cortesano dependiente de un restringido círculo, como en Castiglione, sino que allí se presenta un personaje abierto al mundo.

El heroísmo anticipa, con la magnanimidad<sup>12</sup>, la estética de lo sublime. Gracián destaca la gracia de lo heroico en la *agudeza*, no en los habituales valores cortesanos. Aunque conocía *Il Cortigiano*, que se publica en castellano en 1534, traducido por Boscán e impreso en Barcelona por Pedro Mon Pezat, esta obra no es, sin embargo, un modelo para Gracián. El *héroe* gracianesco se aleja, todavía más que el de Castiglione, de la corte, y se sitúa en las antípodas de los consejos dados por Faret a su cortesano<sup>13</sup>. El verdadero *príncipe* es el opuesto del *espectador*, es un actor nato, el suyo es el terreno de la acción, es el que no ha sido seducido por el juego social, solo ese individuo es capaz de dominar la corte, pero no en cuanto que cortesano, como dice Butler (2012: 6) «it is precisely to the subject of the court, the subject competing for power», sino como el que aspira a convertirse en protagonista de ese microcosmos cortesano, el que convierte al cortesano en su espectador. Gracián recoge la energía del noble de provincias que parece no haber sido seducido por el espectáculo cortesano, ese en el que se encuentra ya el cortesano de Faret, por lo que al decir de Martín Pina (2001: 42), «a falta de poder convertir a los cortesanos en santos, el jesuita se esfuerza en hacerlos héroes, orientando su viciosa energía hacia el ideal heroico». El honor y los valores de nobles y burgueses de la elite francesa van a encontrar en Gracián, cuya primera traducción al francés aparece en 1684, el modelo de una nueva virtud aristocrática.

---

<sup>12</sup> El *héroe* de Gracián debe expresar lo que Ortega llama la virtud de los personajes excepcionales, que es la magnanimidad. Ortega lo contrapone al pusilánime; el magnánimo hace cosas grandes y heroicas, su vida no tiene que ser modelo de virtud, sino que gracias a su capacidad de promover cosas grandes es el que va a dirigir a los demás. Como recuerda Ortega, el magnánimo no se aparta de las convenciones o engaños que regulan las relaciones sociales, y por eso, precisamente, el héroe es un maestro en ese arte de la conveniencia y del engaño.

<sup>13</sup> Precisamente el argumento de J. Butler, que sigue a W. Egginton, considera que el proceso de subjetivación moderna se da en el entorno de la corte (2012: 6).

Hay tres clases de hombres que pueden convertirse en héroes: «los hombres de mucha naturaleza, los de buena sangre, los de ilustres casas» (Gracián, *cit.* en Aubrun, 1958: 16). Las elites dirigentes se encuentran moralmente debilitadas por la falta de convicción en los valores caballerescos, de modo que la propuesta de Gracián renueva la imagen del príncipe que parece haber entrado en crisis, escribe Aubrun:

Dans la fable de Promethee, reprise par Calderon vers 1673, on voit l'aigle mandé par Jupiter déchirer le coeur sans cesse renaissant du Titan excessif et presomptueux. Le heros de Gracián est un autre Titan et qui ne renonce point, ne doit point renoncer à sa demesure. Son courage n'est point entamé par le supplice de sa propre désillusion. (Aubrun, 1958:17)

El concepto de *gracia* que aparece en estos discursos, hacen de esta un don natural. El personaje representativo es todavía representación de algo divino, su representatividad no es contractual:

En 1650, elle ne vaut plus que pour les minorités dirigeantes; élues par la Nature (le talent) ou par le sang. Quant au reste de la nation, il lui faut trouver la voie de son salut dans la résignation et la pratique, même puérielle, du culte. Les moralistes ne s'adressent plus aux notables qui gouvernent le monde, et qu'ils tentent de gouverner. (Aubrun, 1958:22)

La autoridad del príncipe le viene de la gracia divina, la *nature* o la sangre, y su propia gracia expresa directamente su vínculo con Dios. Leemos a Magendie: «[...] mais le comble de ces choses consiste en une certaine grâce naturelle qui, en tous des exercise et jusqu'à des moindres actions, doit reluciré come un petit rayón de divinié, qui se voit en tous ceux qui son nés pour plaire dans le monde» (1993: 359). Por talento o por sangre el argumento de la gracia es la llave para justificar la naturaleza casi sobrenatural de algunos individuos, es una doctrina sobre la que se construye la idea del elegido, el hijo predilecto, cuyos rasgos aparecen visibles a todos. En el caso contrario lo que se debe es recurrir a imitar modelos perfectos: «S'ils ne se sentent dués de ce sublime don, qu'ils tâchent du moins à réparer ce manquement par l'imitation des plus parfaits exemples, et de ceux qui auront l'approbation générale» (Magendie, 1993: 360). Para desarrollar estas estrategias, diríamos escénicas, es para lo que la retórica de la época diseña un verdadero sistema de pensamiento y expresión que resulta infalible para el iniciado.

Como vemos, Marín Pina<sup>14</sup> plantea que el colapso del mundo cortesano interrumpe la disciplina organizada por los humanistas y barrocos; sin embargo, lejos de observar la crisis de los protocolos heroicos, lo que se nos muestra es que tal disciplina se traslada desde la sociedad estamental a la sociedad de clases sin fisura aparente. Quizá, lo que podríamos encontrar es más bien que la moderna sociedad de clases necesita, además de la legitimidad que otorgaba la gracia al noble, la apariencia de distinción que el aristócrata del Antiguo Régimen tenía de forma casi natural. Parejo a un proceso secularizador de la legitimidad política del noble en la nueva sociedad de clases, vemos un descentramiento del sistema social jerarquizado donde la burguesía se apropia de los signos de la nobleza de sangre desplazada de su antiguo poder por el capitalismo incipiente de la producción económica. Riqueza, progreso social y económico pasarán a ser signos de la gracia. El fetichizado *príncipe moderno* se ha ido construyendo en el imaginario occidental y cada uno de estos episodios, lejos de ser meros estadios o estratificaciones, son perspectivas que componen el complejo caleidoscopio moderno del *líder*, tanto en lo político como en lo estético. Los nuevos medios audiovisuales los han fusionado de una manera que la opinión pública ya no está en condiciones de distinguir. El nuevo príncipe es la *estrella* mediática, toda la cultura gira en torno a estas figuras multitudinarias.

## VII. GENIO E INGENIO

La sombra de Gracián se proyecta sobre nuestro mundo. Se trata de un nuevo paradigma que fija el carácter instrumental al que han sido sometidos los conceptos, asunto que se traduce en la utilidad de los manuales gracianos para lograr el éxito en sociedad, o al menos para fijar las convenciones de sociabilidad del personaje pretendidamente representativo. Todavía Schopenhauer, el traductor alemán de Gracián, señala el valor del discurso graciano para aquellos que pretendan destacar en los asuntos de interés público: *«puede servir de guía y consejo a miles, particularmente jóvenes, que buscan*

---

<sup>14</sup> «Como sugiere Hazard [1935], las tres obras pueden entenderse como una sucesión de modelos en el tiempo. Si a *El Cortesano* italiano siguió el *Honnête-homme*, a éste sucede *El Héroe* de Gracián como modelo para dirigir la vida, un modelo mucho menos secularizado que triunfó en Europa, pero por poco tiempo porque era demasiado tarde para tomarlo como guía» (Marín Pina, 2001: 42).



*hacer fortuna en el gran mundo*»<sup>15</sup>. Pero los procesos históricos corren paralelos a los sistemas conceptuales, y esa instrumentalización, como la razón misma, ha caído sobre el concepto de *ingenio*. La recepción de Gracián en Alemania tuvo los mismos problemas de traducción que en la cultura francesa ilustrada<sup>16</sup>. La dualidad genio/ingenio es traducida por Schopenhauer por *Herz/Kopf* ('corazón/mente'). De nuevo *ingenio* aparece como sinónimo de *juicio*: ambos se traducen por *Verstand* ('entendimiento') y *Kopf* ('mente') indistintamente. Y *genio* aparece traducido como *Gemüt* ('talante'), *Sinn* ('sentido') o *Geist* ('espíritu'), confundido con *ingenio* frecuentemente, término que a veces traduce por *Geist* o *Genie*<sup>17</sup> lo que revela la falta de precisión respecto a la conceptualidad graciana. Así, desde Schopenhauer (2006), si el ingenio es instrumento racional, el genio es talento. A Schopenhauer, la interpretación que hace de Gracián le permite poner a la razón bajo otro tribunal que es el del ingenio y, de este modo, reduce los conceptos a imágenes (Hidalgo Serna, 1989: 54) reinterpretando así a Kant fuera del idealismo<sup>18</sup>. Es lo que destaca Pujante Sánchez a propósito de distinción entre *ratio* e *ingenium*: «¿Se imagina alguien, ante cualquier experiencia vital, verse obligado a una respuesta racional?» (Pujante, en prensa). Es ingenio y no razón la verdadera guía de nuestro comportamiento. Y desde esa perspectiva graciana, no la del conocer, ni la del crear, ni la del pensar, sino la del actuar con ingenio, es como la acción alcanza fortuna.

Para Gracián no hay una división entre razón y percepción, los procesos psicológicos aparecen como un todo complejo, diferenciado e interdependiente. No hay gracia sin genio, ni genio sin ingenio. El clasicismo tardío se opone al concepto de *gracia* para reivindicar aspectos menos ordenados, y recurre al genio. Sin embargo, la gracia constituye el estado en el que se encuentra el elegido, ese cuya dotación se denomina *genio*. Lo que reivindica el neoclásico en el genio era lo mismo, quizá secularizado, que reivindicaba

<sup>15</sup> Carta de Schopenhauer a Brockhaus del 15 Mayo, 1829, (citado en Emilio Hidalgo Serna, 1989: 53).

<sup>16</sup> Precisamente Egidio (1987) trata de las particularidades de una traducción de *Agudeza y arte del Ingenio* al italiano en 1986. Allí muestra como *agudeza* e *ingenio* son vocablos extraños a nuestro léxico estético actual.

<sup>17</sup> Según Hidalgo Serna esa reducción lingüística revela la verdadera incomprensión del término *ingenio* y la incomprensida e inaceptable concepción de la moral de Gracián.

<sup>18</sup> Sutil giro que modifica al concepto, que queda fuera del ámbito del genio, y también del gusto, por tanto, de la moral y hasta de la estética, ni se percibe la verdadera dimensión del ingenio más allá de la perspectiva epistemológica de herencia kantiana. El sujeto graciano no solo no es el sujeto racional cartesiano, tampoco es el sujeto transcendental kantiano. Sus categorías no son reducibles a ese esquema.

el humanista en el dotado por la gracia: el individuo excepcional, ese que trasciende la moral convencional a la que se adaptan las mayorías. Ese es el *héroe* graciano, paradigma del individuo moderno. El héroe no es igual que la criatura, es un *cogito* que se expresa en la forma de la agudeza y el ingenio. Un estudio minucioso del funcionamiento del ingenio es imprescindible para que la acción sea verdaderamente *heroica*.

En 1858, cuando López Vergara publica su *Curso académico de la elocuencia española*, la retórica, tras la gloriosa expansión del siglo anterior, se resume y abrevia en sus rasgos elementales. Es en ese momento donde permanece lo esencial. La lección X, del texto retórico de López Vergara, trata «Del ingenio y del talento». Es sumamente interesante la contraposición presentada entre los dos conceptos, que se muestran jerárquicamente, de modo que se destaca el primero por encima del segundo. Aquí se define el ingenio de la siguiente manera:

Es el ingenio la facultad que tienen ciertos hombres de representarse fácilmente los objetos que ha creado su imaginación y pintarlos con la viveza de la expresión. Esta virtud del ánimo es ingénita y no adquirida por arte ni por industria [...] el ingenio resulta de la unión de la imaginación y del juicio (López de Vergara, 1958: 90).

Según esto, el ingenio es una forma de representación mental, pero tiene la característica de que no se aprende, es natural, una virtud que corresponde a los genios<sup>19</sup>. Una herencia de Gracián, que, sin embargo, caía, de nuevo, en la curiosa paradoja de dar instrucciones para el aprendizaje a los que no deberían necesitarlo por su talento natural. Para esta tradición retórica, a espaldas del modelo enciclopédico, pero plenamente activado bajo el proyecto ilustrado del igualitarismo de la educación, el ingenio es una forma que solo estimula la imaginación de los más dotados, y se expresa a través de la acción y el discurso, no del mero saber. Tiene también el nombre de inspiración divina, y hace de los poetas verdaderos héroes capaces de destacar el ingenio de los más aplaudidos personajes públicos.

---

<sup>19</sup> «El Ingenio no se adquiere, nace con el hombre, es una inspiración divina, es aquel Dios que dice Ovidio que nos agita; y de cuya persuasión provenían las invocaciones de los poetas para cantarlos hechos heroicos y cumplir la alta misión de la Epopeya». (López de Vergara, 1958: 93)



La distinción entre genio e ingenio, la de gusto<sup>20</sup> y la de talento son especialmente importantes para identificar los sutiles aspectos de la moral y la actividad de los héroes. Aunque cercanos, debemos recordar que, en el léxico clásico, se debe diferenciar el concepto de ingenio del de talento<sup>21</sup>. Mientras la inspiración es la forma que dirige el ingenio, el gusto es la que lo hace con el talento. No es lo mismo ingenio que talento, ya que el ingenio se coloca por encima del talento. De modo que, mientras el clásico ama el talento y el gusto, tanto el barroco como el romántico apuestan por el ingenio, despreciando el mero talento. No podemos decir que el hombre genial tenga talento, sino más bien diremos que tiene ingenio.

## VIII. GRACIÁN ILUSTRADO

La teoría de Gracián sobre el genio es la que va inspirar la estética de Sulzer o Lessing, la misma que recoge y sintetiza Cassirer en su *Filosofía de la Ilustración*. La recepción romántica de la estética del héroe revela las claves ocultas de la Ilustración y sus propuestas sociales. La lógica del *elegido*, cuestionada brevemente por la comedia ilustrada y el despliegue espectacular, viene a reforzarse en las propuestas del *sublime* artístico. En el capítulo dedicado a la estética, de la *Filosofía de la Ilustración* de Cassirer, se destaca un aspecto decisivo de estas formas creativas (Cassirer, 1972: 358) y del importante giro registrado en el objeto de interés, la *acción artística*, pero también en lo que respecta al creador. La estética ilustrada va a presentarnos un renovado interés por la figura del genio. Cassirer diferencia la estética clásica de la empirista ilustrada. Mientras las estéticas clasicistas se preocupaban por la forma artística, la estética ilustrada se va a interesar por los procesos psicológicos de la creatividad misma y el fenómeno psíquico de la recepción (Cassirer, 1972: 346). Por eso, toda la gran preocupación clasicista por la mimesis y la poética es transformada en el interés por otra forma de mimesis, la mimesis del proceso creativo, el proceso que sigue el genio creador:

<sup>20</sup> Para López Vergara el otro concepto asociado a ingenio es el de buen gusto, imprescindible para que el ingenio sea verdaderamente representativo y coincida con las expectativas que el público se hace de los personajes excepcionales. Sin el buen gusto: «ni se podría adelantar ni corregir las operaciones del ingenio; y aunque esta facultad es más elevada que la del gusto, pues solo viene á servirle de dirección; sin embargo, el ingenio sin el gusto, aparecería en medio de sus producciones con desaliño y rudeza, bajo el emblema de una llama, con que se le representa». (López de Vergara, 1958: 91)

<sup>21</sup> «[...] digamoslo así: resultando de este paralelo, que el ingenio es superior al talento, aun cuando le acompañen algunos defectos, si no le abandona el buen gusto» (López de Vergara, 1958: 92-3)

La esencia y el secreto del genio reside en su capacidad de plantarse directamente en este puro devenir y participar en su intuición. Así comienza a convertirse el problema del genio en el problema fundamental de la estética (Cassirer, 1972: 348).

Cassirer va a vincular, de nuevo, el concepto de genio al de ingenio, que, según él, es sinónimo de razón, a la que llama: «como fuerza determinante de lo espiritual; es la suprema sublimación de la razón, la concentración de todas sus capacidades y facultades» (Cassirer, 1972: 349). Como sucede en la traducción de Gracián que hace Schopenhauer, aquí también el concepto de ingenio es instrumentalizado, al considerarlo sinónimo de *razón práctica*. De esta forma Cassirer está reduciendo, y en cierto sentido ocultando, la singularidad del ingenio. La excepcionalidad radical de lo heroico está siendo confundida con la facultad racional, que es universal y tiene a todos los hombres por sujetos de esta facultad. Pero el ingenio, que Cassirer reconoce como característico de esta forma estética, no es idéntico a la razón. A propósito de Shakespeare y Milton dice Cassirer: «la creación del genio poético no se puede describir y mucho menos agotar con los criterios puramente intelectuales, con los patrones de la razón calculadora. El genio se halla tan distante de esta razón como el mago del maestro de obras» (Cassirer, 1972: 351). Por eso, Cassirer reconoce la excepcionalidad atribuida, en la nueva estética, a la praxis creativa. Confundiendo *genial* e *ingenioso* continuamente, recorre el itinerario creativo que lleva al artista a descubrir aspectos de la realidad que no están presentes a la mayoría, que solo percibe lo cotidiano y habitual. La transformación más importante del clasicismo ilustrado es la que devuelve el concepto de genio a su verdad de jardín cerrado, individuo o morada única, sacándolo del mero ser receptáculo al que le había ido llevando la generalización que hemos visto que se hacía del *príncipe* o el *héroe* de Maquiavelo, Castiglione, Faret o Gracián. El genio regresa al espacio de lo heroico como capacidad creativa excepcional, única e irrepetible<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> De ambas concepciones se halla igualmente distanciado Shaftesbury porque, con clara penetración y fortísima conciencia, destaca el concepto del genio del círculo de la pura sensibilidad y del puro juicio, de la *just esse*, del *sentiment*, de la *délicatesse*, para adentrarlo en el campo de las fuerzas propiamente productivas, formadoras y creadoras. Shaftesbury ha procurado con esto, por primera vez, un centro filosófico firme para el desarrollo posterior del problema del genio, lo ha orientado en una dirección básica que, más tarde, a pesar de todas las vacilaciones de la explicación filosófico-popular y psicológico-popular, será fijada de una manera clara y segura por los verdaderos fundadores de la estética sistemática. De aquí el camino nos lleva directamente al problema de la historia espiritual alemana del siglo XVIII, a la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing y a la *Crítica del juicio* de Kant (Cassirer, 1972: 349).





*Filosofía de la elocuencia* es un importante tratado de retórica publicado en 1777 por Capmany Montpalau, donde también se trata del ingenio. Este aparece como la *calidad principal* del talento oratorio, que al mismo tiempo dirige y ordena a las demás. Dice del ingenio que es algo así como «una lumbré celeste que esclarece a nuestro entendimiento, se llama también numen y genio» (Capmany Montpalau, 1836: 39). En una primera aproximación parece confundir *genio* e *ingenio*, considerándolos la misma cosa, pero, más adelante introduce cierta diferenciación que nos acerca al maestro aragonés. Aunque *ingenio* se identifica parcialmente con *genio*, sin embargo, el concepto de *ingenio*, tal y como lo desarrolla Capmany, es algo más que una simple disposición del talento individual. Se relaciona con la invención, la primera de las partes de la retórica. Tiene del genio todo el significado teológico de la gracia, en realidad diríamos que cuando pone *gracia* (en sentido profano) debería decir *Gracia* (sacro) en su acepción agustiniana, esa cualidad propia de individuos excepcionales, ninguna escuela *fabrica* a estos seres extraordinarios:

Ingenio significa aquella virtud del Ánimo y natural disposición, nacida con nosotros mismos, y no adquirida por arte o industria, la cual nos hace hábiles para empresas extraordinarias, y para el descubrimiento de cosas alias y secretas (Capmany Montpalau, 1836: 40).

Así que Capmany llega a considerar que genio e ingenio en realidad son diferentes. Según Capmany el nombre propio es el de *ingenio*, cuando se usa *genio* se está confundiendo con el término francés *genie* (Capmany Montpalau, 1836: 41), empleado como ‘ingenio’. Pero genio, el genio graciano, es otra cosa, es el sujeto que usa del ingenio. Esa *personalidad excepcional* del genio es la que hace que algunos sujetos excepcionales vivan rodeados de admiración. Hay tanto un genio para lo bueno como para lo malo, su condición está fuera del orden establecido por la moral convencional, algo que precisamente Ortega y Gasset desvela a propósito de otro personaje ilustrado, Mirabeau. Pero se crean nuevas confusiones: en realidad, *ingenio* no se debe aplicar al ámbito de la moral. El talento, al que llamamos ingenio, no se refiere a las operaciones del ánimo sino a las del discurso (Capmany Montpalau, 1836: 42). Es su *logos*, su discurrir, su pensar y expresarse, al que debemos identificar como ingenioso<sup>23</sup>. Esa rareza o excepcionalidad no se

<sup>23</sup> Lo cual no significa que el hombre excepcional esté fuera de las escalas morales que afectan a la mayoría, aunque puede entenderse que su excepcionalidad le separa de las clasificaciones convencionales,

debe confundir con el *gusto exquisito* ni con la feliz imaginación sino con una disposición práctica, ya que el hombre de ingenio produce, es activo. Frente a este *actor*, está el sujeto receptor, pasivo, que se deja llevar por el ingenio de otros, meramente *obsceno*. Capmany presenta al verdadero actor, el *escénico*, que no solo crea, sino que, las ideas de su creación, es «menester que sean grandes o sumamente importantes a los hombres». Aparece con absoluta transparencia la diferenciación entre el espectador o público respecto a este personaje que actúa, es decir es el protagonista de la representación. Capmany define así el perfil del personaje representativo independientemente de cual sea su oficio específico. El actor no puede ser el filósofo porque su acción no puede ser contemplativa, sino productiva. Mientras el representativo produce, el espectador usa o contempla la acción del actor<sup>24</sup>.

El mérito del personaje representativo no viene del disfrute particular o realización personal, sino de su proyección en el mundo social, del reconocimiento. Su acción o actuación se expande en un radio amplificado por el medio en el que se presenta. El valor del ingenio depende de la relación que este establece con los demás, y especialmente con aquellos que son capaces de valorar tales capacidades excepcionales. La verdadera originalidad, el principio creativo, está en la voz, la elocuencia es el verdadero *Logos* primigenio. Todo lo demás no es sino efecto de este principio activo. Aquí, respecto al ingenio, no se trata del *juicio* que depende del gusto como en la estética británica; desde el pragmatismo más jesuítico se valora por encima de todo lo hecho, lo dicho. Se destaca la ejecución de todo aquello que vive en el mundo simbólico, pero es también la naturaleza en su más elocuente expresión, esta es una filosofía de la praxis.

La valorización de la *elocuencia* como talento natural viene a sustituir la concepción del saber basado en las dotes memorísticas de la tradición medieval. El ingenio es una capacidad que puede proponerse como alternativa a la memoria. En el que retiene hay un talento pasivo que no es necesario al elocuente que se destaca por su ingenio y no por su memoria. Capmany diferencia aquellos que trabajan con ideas prestadas de aquellos que las producen ellos mismos «que trabajan con materiales de su propia mina». Como en otros momentos, también aquí se encuentra la ocasión para establecer

---

como más adelante apunta Ortega y Gasset respecto a *Mirabeau*, en una indiscutible evocación de Gracián.

<sup>24</sup> Años después Ortega argumenta de la misma forma en su *Mirabeau*.



una jerarquía entre los personajes representativos, Capmany sitúa al hombre de ingenio en la cúspide, como Platón hace con el dialéctico. La diferencia es que el dialéctico es especulativo y el elocuente es el verdadero hombre que interviene en la realidad exhibiendo un poder que no tiene el dialéctico ni el erudito. Mientras la dialéctica se ejercita y la memoria se adquiere, el ingenio es el verdadero don que solo tiene el que está dotado de gracia (Capmany Montpalau, 1836: 45). Capmany desarrolla el pragmatismo graciano y lo lleva a sus consecuencias, ese alegato a la acción y a la virtud activa es revolucionaria en una España donde el trabajo es una lacra para las clases dirigentes a las que se dirigen estos discursos.

## IX. LA GENIALIDAD FETICHIZADA DE LO EXCEPCIONAL

Dos personajes representativos se destacan en el escenario público, en el *Theatrum Mundi*, que se va diseñando en los trabajos de Gracián, él los llama el *héroe* y el *discreto*, son el príncipe y el sabio, el guerrero y el artista. No solo hay que destacar por el propio gusto, también hay que saber que esa disposición pone a esos pocos hombres en el escenario del *teatro universo* (Gracián, 1969: 21). El héroe se convierte en objeto de gusto, y para ello Gracián diseña una serie de estrategias por las que el modelo del teatro permite exponer al héroe frente a sus espectadores: «no todo arte merece estimación ni todo empleo logra crédito» (Gracián, 1969: 20). Esto exige una evaluación de las condiciones de sociabilidad. Hay que saber escoger qué es lo plausible para ser el primero; lo contrario es ser primero en lo que es secundario para el verdadero mérito. Dice en el primor VII: «Mas no consiste la gala ser el primero en tiempo, sino ser el primero en la eminencia» (Gracián, 1969: 22), y pone como ejemplo dos héroes, Hércules en Tebas y Catón en Roma: siendo ambos excelentes, uno recibió aplauso, el otro desprecio. Sigue Gracián: «destreza es topar con empleos plausibles» y dice más abajo:

Empleo plausible llamo al que se ejecuta a vista de todos y a gusto de todos, con el fundamento siempre de la reputación, por excluir aquellos, tan faltos de crédito cuan sobrados de ostentación...Ser, pues, eminente en hidalgo, asunto expuesto al universal teatro, esto es conseguir augusta plausibilidad. ¿Que príncipes copan los catálogos de la fama sino los guerreros? A ellos se les debe en propiedad el renombre de magnos. Llenan



el mundo de aplauso, los siglos de fama, los libros de proezas, porque lo belicoso tiene más de plausible que lo pacífico. (Gracián,1969: 24-5)

Gracián, en *El discreto*, presenta al sabio como otro de los personajes dignos de aplauso. Se trata del hombre culto, su lucimiento viene del genio y del ingenio. «Lo que es el sol en el mayor [macrocosmos] es en el mundo menor el ingenio» (Gracián, 1969: 45). Sabios y artistas los hay de muchos tipos, sin embargo, podemos señalar dos tendencias. En primer lugar, se trata de identificar la posición del intelectual acomodado, el que sabe cómo agradar a su público, y no tiene grandes inconvenientes en depender de los mecenas, al fin y al cabo, su valía lo merece<sup>25</sup>. Gracián postula una autonomía del genio que se transforma y desarrolla desde el siglo XVIII en una verdadera marca de todo producto cultural. El genio romántico es deudor de Gracián, allí se aúnan los atributos del héroe y del discreto, es príncipe y es artista, todo en uno, como vemos ya con Beethoven. La independencia del artista es una exigencia liberal, depende del programa burgués y del mercado ciudadano. El escritor ha asumido una autonomía con el mercado editorial que se ha ido desarrollando en las urbes durante los siglos XVI y XVII. El trabajo intelectual remunerado es una figura novedosa y da pie a ese estereotipo del artista que todavía sobrevive. No se trata del trabajador de librea, sino del mito renacentista del artista extraordinario, a lo Miguel Ángel, el loco genial, cuya recompensa es la propia obra, obra cuya genialidad lo sacraliza a los ojos de su mecenas, como sucede en la Ilustración frente al público burgués.

El personaje representativo responde a exigencias especiales, se ha identificado con el príncipe, pero no siempre es el poderoso entendido como líder político, puede ser el aventurero o el responsable de la empresa editorial que ha propiciado la imprenta, o el protagonista del gran espectáculo dramático musical que constituyó la ópera, o el mago de las escenografías y las artes plásticas, etc. Hay un modelo que no tarda en ir definiéndose entre los siglos XVI al XVIII. El personaje representativo, ahora entendido como intelectual, artista, orador o músico, nos aparece perfectamente caracterizado en el elo-

---

<sup>25</sup> Después, en la Ilustración, aparece un cierto intelectual incómodo, que, para mantener su independencia, exige también una autonomía profesional y económica. Este segundo tipo de intelectual alcanza una consideración muy superior al «dependiente», no solo será valorado por una corte sino por una inmensidad de admiradores. Ese factor multitudinario es relevante. Y esa figura, autónoma, disidente, es la que debe ser cultivada especialmente. Pero ni el artista siervo ni el emancipado se pueden confundir con la multitud del público, los espectadores. Su estatus, genialidad, lo sitúa junto al líder político, de manera que la genialidad del uno fluye simbólicamente hacia la del otro.



gio de la máscara, del encubrimiento, que aparece en Pierre Charron, en *De la sabiduría* (1601), publicado el año del nacimiento de Gracián. Su concepto de saber no nos conduce a los arcanos secretos, ni al mundo de lo abstracto, sino al terreno de la vivencia. El sabio no encuentra límites en su búsqueda y experimentación, su aventura solo exige el disimulo. Se puede ser impío, incrédulo, incluso ateo, y, sin embargo, ser virtuoso. La doble moral se institucionaliza siempre bajo un cisma abierto entre los intereses individuales y las exigencias del colectivo. La dualidad se presenta también aquí, ahora se trata de la diferenciación entre la máscara hacia fuera y hacia adentro: el cuerpo dice una cosa y el espíritu otra. Pero esa tensión se reproduce al establecerse los criterios de selección de los individuos más aptos para dirigir a las mayorías. El sabio y todos cuantos asumen nuestra tutela se adaptan a unas exigencias, y condiciones, a las que no serían capaces de responder, presumiblemente, las mayorías (Onfray, 2009: 75).

El oficio creativo en el periodo barroco ha cambiado en la misma proporción en la que el valor de las producciones se ha transformado. Estas se han objetivado: partituras, libros, oleos, mármoles, el paradigma de la oralidad cede terreno al de la escritura, y las tecnologías han contribuido a ello. Pero también el valor de uso de la obra artística está mutando. Como se insinuaba en *El espectador* de Addison o de Marivaux, el público es el supremo juez, es su aplauso el que crea al ídolo, esa era la garantía de su éxito, pero también de su supervivencia. El escritor debe ser leído por multitudes, porque su palabra es representativa para muchos, es esperada, deseada, su decir representa la palabra silenciosa de otros tantos, o su deseo inexpresado (Foucault, 1973). La trampa está en que esa transacción, por la que el público aclama al famoso, oculta los mecanismos comerciales y espectaculares que la crean. En eso consiste la fetichización de los productos culturales aclamados por el público y de ahí su dependencia respecto a la «industria» espectacular y todo el orden político representativo.

Ese sujeto «excepcional», fetichizado por el público, alcanza una autonomía que culmina con el romanticismo, pero esa autonomía se desarrolla al mismo tiempo que una gran estructura comercial y el creciente sometimiento del espectador, siempre anhelante de la fama, el éxito y la autonomía de sus fetiches. Junto al *escénico* crece la especie del *obsceno*, el que estando fuera de la escena anhela estar ahí, ser admirado por todos, como lo son los escéni-

cos. Todas las energías que dedica el *obsceno* al culto de sus ídolos son en realidad las que desearía que se le dedicaran a él mismo. Ese culto es el origen del fetichismo, es el fundamento de la distancia que encumbra y perpetua al escénico. En esto consiste la perfección del sistema que genera un caudal de ansiedad descontrolada en el que está fuera (*ob-sceno*) pero que, sin embargo, promete una satisfacción, una falsa identificación con el ídolo, que solo multiplica la frustración obscena. Esta es la lógica del individuo moderno, siempre pendiente de construirse, de ser identificado como individuo por el colectivo en el que se encuentra y al que pertenece. Ser individuo, abandonar la masa, es una pasión adolescente que caracteriza lo más íntimo de la sociedad burguesa. De esta manera parece que la defensa graciana de lo heroico se hubiera reducido a una forma de fetichización. Y ese héroe, necesariamente fetichizado para ser admirado, está neutralizado por ese mismo mecanismo.

## XI. LA DISIDENCIA HEROICA

Pero el héroe graciano también es el ejemplo de una importante figura ilustrada y burguesa, es el del revolucionario. El romanticismo entendió al sujeto graciano como el disidente, el activista que hace revoluciones en barricadas, en novelas o en partituras. El héroe graciano, ese ser dotado de excepcionales cualidades, se pasea por el melodrama wagneriano o verdiano, como lo hace por la literatura de todas las lenguas europeas, la pintura y demás artes. Los *creadores*, especialmente los dedicados a las artes del espectáculo, tienen una relación ambigua con la estructura política, pero su rol está perfectamente definido por su posición frente a la opinión pública. Por una parte, su cometido ha sido transmitir un mensaje de regeneración y de esperanza; el intelectual debía anticipar el *Happy End* que la iglesia ya no garantizaba después de la secularización y la democratización que se venía instalando en Europa desde 1688. Pero por otra parte también debía alimentar el mercado cultural y consolidar al mismo tiempo la identidad nacional. Por esas razones la figura del «autor» quedará definida como instancia de *autor-idad*, este siempre aparece como un individuo excepcional, que dinamiza o transforma su vida privada pero no las condiciones socio-históricas ni políticas de la existencia. Ahí está una de las claves de esta representación alienante. Al fin y al cabo, la energía del deseo, que mueve



al espectador, busca confundirse con el ídolo, pero deja intactos los pilares de la sociedad, que son los que fundamentan su miseria. El héroe nacional pretende enmascarar tal contradicción, como luego lo hizo la figura del líder social. La disidencia fue practicada desde el primer momento por algunos *sujetos excepcionales*, pero la praxis muestra la contradicción entre esa figura trascendente de individuo ejemplar y triunfante, que se revela como una negación del cambio real que debe operar en las condiciones materiales e institucionales<sup>26</sup>.

## XII. FINALE

El estudio de Gracián nos revela la complejidad de un concepto, como el de individuo, que hemos asociado convencionalmente a la visión roussoniana, derivada del sujeto cartesiano, por el que el individuo es aquel que no está sujeto a determinaciones naturales, el destino está en sus manos porque no existen cadenas naturales. La lectura de Gracián nos muestra otra cara de la individualidad burguesa donde se concibe a un individuo excepcional, no un sujeto libre, sino superior, elevado por su individualidad, por una individualidad donde se encuentran los rasgos del *elegido*. Gracián nos ofrece esa perspectiva, no desde la metafísica, sino desde la retórica, una perspectiva que fue reforzada en el Romanticismo alemán, y que llegó hasta nosotros junto al otro sentido, el del sujeto emancipado roussoniano o kantiano. De este modo igual que tenemos un sujeto emancipado tenemos un sujeto dominante que borra la emancipación de cuantos quedan bajo su dominio. La reivindicación del individuo burgués no debería hacernos olvidar que junto a ese sujeto roussoniano y cartesiano está el graciano. Que el sujeto ético, ideal, el del *deber ser*, convive con el sujeto real, el que está en el ámbito del *ser*.

---

<sup>26</sup> Una de las grandes metáforas estéticas roussonianas, acerca del papel del artista y el intelectual, es la presentada en su melodrama *Pigmalión*. El escultor frente a su obra se encuentra con un conflicto: la representación escultórica no tiene vida, es bella pero no está viva, no puede amar. La palabra en el melodrama roussoniano, el recitado, transcurre sobre un acompañamiento orquestal, la comunicación busca trascender los límites de la palabra recitada, pero también de la representación misma. *Pigmalión* es el artista que no quiere fabricar representaciones, quiere que su Galatea sea una mujer de carne y hueso. *Galatea* debería ser la última representación, quizá *Pigmalión* es el último escénico. Se trata de rescatar la inmediatez de la comunicación tal y como viene indicado en *El ensayo sobre el origen del lenguaje*: la palabra originaria debe ser restituida. La música es el elemento originario de aquella comunicación primigenia que dio lugar al lenguaje. Cuestionar la representación, la escena, el teatro es una forma de atentar contra el fetiche del *héroe* que en sus múltiples formas sigue vivo y activado.

Y eso nos lleva a reconocer que el sujeto del liberalismo es el de Gracián no el cartesiano ni el roussoniano. Lo que importa no es el hecho de definir el sujeto desde la perspectiva de la emancipación respecto al poder del otro, sino desde la perspectiva de la posibilidad de ejercer el poder, desde la *voluntad de poder*, es lo que fascina de Gracián, la posibilidad de identificarse con los amos. Eso hace que sean muchos los que han encontrado abstracta esa forma cartesiana de sujeto, desde Nietzsche hasta Sartre, y eso porque el sujeto es lo que resulta de la relación con los otros, de las relaciones de poder. Tanto los pensadores frankfurtianos como los *genealógicos* lo han señalado. Nosotros pertenecemos en esa doble forma de subjetividad, partida, rota, la de los señores y la de sus súbditos. Aquí hemos localizado ese núcleo, la idea de sujeto excepcional, único, el escénico. *Mirabeau*, el líder, para Ortega era eso. Sea una quimera o una realidad, el público reclama la existencia de tales personajes excepcionales, los necesita, ese es el supuesto liberal, y Gracián proporciona las estrategias para conformar esa élite de elegidos. Aquí se comienza la genealogía de esta idea que, más adelante, pasa de Gracián al liberalismo inglés por una parte, y por otra a Schopenhauer y a Nietzsche que tuvieron muy presente a Gracián. Nuestra libertad pasa por desembarazarnos de esa necesidad heroica, por apartarnos del teatro, rechazando la ilusión de lo excepcional. Cada cual hace su propio camino, es responsable de su propio destino. Ganemos o perdamos la vida vale la pena vivirla hasta el final, la derrota es solo un episodio más, el aplauso no aporta nada. Fuera de la escena nos reapropiamos de nuestra experiencia liberados de la falsa lucha por la supervivencia. Somos comunidad y nuestro destino nos ha unido a los demás.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANGUREN, José Luis (1976), «La moral de Gracián», en *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, págs. 113-144.
- AUBRUN, Charles Vincent (1958), «Gracian contre Faret», en VV. AA., *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», págs. 7-26.
- BENJAMIN, Walter (1982), *Discursos interrumpidos I, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus.
- BORINSKI, Klaus (1894), *Balthasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland*. Halle an der Saale: De Gruyter.





- BUTLER, Justin (2012), «Baroque Subjectivity and the Modern Fractured Self», *Hispanic Issues on-line «Debates»*, 4 (volumen *Re(reading) Gracián in a self-made world*), 6-28.
- CAPMANY MONTPALAU, Antonio (1894), *Filosofía de la elocuencia*. Gerona, Antonio Oliva.
- CASSIRER, Ernst (1972), *Filosofía de la ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CASTIGLIONE, Baltasar (2008), *El cortesano*, Madrid, Alianza Editorial.
- CRAVERI, Benedetta (2003), *La cultura de la conversación*, Madrid, Siruela.
- EGIDO, Aurora (1991), «La escritura en los tratados de Baltasar Gracián», *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, pág. 13-22.
- (1987), «Sobre una traducción de *Agudeza y arte de ingenio*», *Criticón*, 39, 127-136.
- FOUCAULT, Michel (1973), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquet Editor.
- GADAMER, George, (1973), *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme.
- GRACIÁN, Baltasar (1967), «Agudeza y arte del Ingenio, discurso LV», en *Obras completas*. Madrid: Edición Arturo del Hoyo.
- (1969), *El héroe. El discreto*, Madrid, Austral.
- (1984), *El Criticón*, Madrid, Cátedra.
- (1993), *El arte de la prudencia. Oráculo manual*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy.
- GUAZZO, Stefano (1607), *La Civil Conversatione*, Venezia, Domenico Imberti.
- HIDALGO SERNA, Emilio (1989), *Baltasar Gracián. La Logica dell'Ingegno*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- HOBBS, Thomas (1995), *Leviatán*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- LÓPEZ DE VERGARA, Juan Nepomuceno (1858), *Curso académico de la elocuencia española*, Tenerife, Salvador Vidal.

- MARÍN PINA, María del Carmen (2001), «El héroe» en Aurora Egido y María del Carmen Marín Pina (coords.), *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- ONFRAY, Michel (2009), *Los libertinos barrocos. Contrahistoria de la filosofía*, III, Barcelona, Anagrama.
- KANT, Inmanuel (2001), *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa.
- MACCHIAVELLI, Nicola (1961), *Il Principe*, Torino, Einaudi.
- MAGENDIE, M. (1993), *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France*, Ginebra, Slatkine Reprints.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José (2010), «La sustitución del “sistema cortesano” por el paradigma del “estado nacional” en las investigaciones históricas», *Libros de la Corte*, 1: 4-16.
- MURATORI, Ludovico Antonio (1723), *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*, Venecia, Nicolo Pezana.
- PUJANTE, David (en prensa) «Los orígenes retóricos del ingenio y el concepto barroco en España: el pensamiento teórico de Baltasar Gracián, una interpretación constructivista» (por cortesía del autor).
- ROUSSEAU, Jean Jaques (1998), *El contrato social*, Madrid, Espasa.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2006), *Parerga y Paralipómena*, I, Madrid, Trotta.
- SPADACCINI, Nicholas y TALENS, Jenaro (eds) (1997), *Rethoric and Politics Baltasar Gracián and the new Word order*, Minneapolis, University of Minesota.
- STEINER, Georges (1970), *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila.
- THOMASIIUS, Christian (1894), «Welcher Gestalt man denen Franzosen in gemeinen Leben und Wandel nachahmen sollte? Ein Collegium über des Gratians Grund-Reguln vernünftig/klug und artig zu leben», en J. P. Opel (ed.), *Kleine Deutsche Schriften*. Halle and der Saale: De Gruyter.
- VERSTEEGEN, Gijs (2015), *Corte y Estado en la historiografía liberal. Un cambio de paradigma*, Madrid, Ediciones Polifemo.



# Joaquín Marco y la crítica literaria del tardofranquismo<sup>1</sup>

PABLO SÁNCHEZ  
*Universidad de Sevilla*

**Resumen:** En este estudio se analiza la importancia del crítico Joaquín Marco (1935-2020) en la evolución del campo literario español especialmente en los años en los que su actividad fue más intensa y productiva (la última década del franquismo), años en los que desarrolló una crítica militante con fuerte sentido republicano que implicaba la defensa y promoción en España de tres literaturas no hegemónicas desde el punto de vista sociopolítico: la catalana, la latinoamericana y la del exilio español. A ello habría que sumar su faceta como editor tanto de la colección de poesía Ocnos como de la colección Libros RTV, que fue un fundamental experimento de consumo literario en los años previos a la Transición democrática.

**Palabras clave:** Joaquín Marco, Crítica literaria española, Boom de la novela latinoamericana, Cultura del franquismo

## Joaquín Marco and the literary criticism of the late Francoism

**Abstract:** This study analyzes the importance of the critic Joaquín Marco (1935-2020) in the evolution of the Spanish literary field, especially in the years in which his activity was more intense and productive (the last decade of francoism), years in which he developed a militant criticism with a strong republican sense that implied the defense and promotion in Spain of three non-hegemonic literatures from the socio-political point of view: the Catalan literature, the Latin American literature, and the literature of the Spanish exile. To this should be added his facet as editor of both the Ocnos poetry collection and the RTV Books collection, a fundamental experiment in literary market in the years prior to the Democratic Transition.

**Keywords:** Joaquín Marco, Spanish literary criticism, Boom of Latin American fiction, Culture of Francoism.

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto MSCA-RISE de la Comisión Europea "Trans-Arch. Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses" (H2020-872299).

## I. UNA EXTENSA TRAYECTORIA DE CRÍTICO PRACTICANTE

Poeta, crítico, columnista de prensa, editor e historiador de la literatura, la trayectoria de Joaquín Marco (Barcelona, 1935-2020) abarca casi sesenta años de producción polifacética. Si bien su visibilidad disminuyó indiscutiblemente en el siglo XXI —en sus últimos diez años de vida, después de jubilarse como catedrático de Literatura Española en la Universitat de Barcelona, publicó poco, básicamente artículos de opinión en el diario *La Razón*— y dejó de ocupar posiciones de liderazgo en esos campos de la actividad cultural española, un repaso a ese largo recorrido nos demostraría que su figura constituye un aporte singular a la tradición española del poeta-profesor —desde Pedro Salinas, Dámaso Alonso y Jorge Guillén hasta Andrés Sánchez Robayna, Guillermo Carnero o Jenaro Talens—, sobre todo porque, más allá de una carrera poética quizás infravalorada, su obra contribuye de manera decisiva a entender aspectos tan diversos como la especial convivencia entre cultura catalana y castellana, la evolución de la literatura española desde el tardofranquismo hasta la democracia o la gestación española del *boom* de la novela hispanoamericana. En estos tres ámbitos Jerónimo Marco ejerció una función crítica significativa que puede servirnos de guía para historiar principalmente el periodo 1965-1975 y comprender algunos cambios esenciales en las expectativas de autores, lectores y críticos españoles.

Vinculado tempranamente a la resistencia antifranquista del Partido Comunista de España<sup>2</sup>, su primera obra publicada, el poemario *Fiesta en la calle* aparece en 1961, poco después de una estancia en prisión por esas actividades políticas, que le obligará a continuar su carrera académica como lector en la Universidad de Liverpool, aunqueregresará un año después a la Universidad de Barcelona. Ahí se inicia una trayectoria poética que llega hasta la recopilación de su poesía completa (*Poesía secreta*) en 2010, con un prólogo de Luis García Montero que supuso un importante reconocimiento de su trayectoria poética después de algunas décadas de relativo olvido. Recordemos que en los años ochenta su presencia en el canon poético español de posguerra era frecuente: Santos Sanz Villanueva (1984: 416-417), por ejemplo, lo sitúa junto a Félix Grande como exponente de la parte más joven de

---

<sup>2</sup> Participó, junto a Luis Goytisolo y Salvador Giner, entre otros, en el encierro de estudiantes en el paraninfo de la Universidad de Barcelona en 1957.



la promoción de poetas del medio siglo, los que empiezan a publicar en la década del sesenta. En el más extenso estudio disponible sobre su poesía, Jaume Pont y Josep Maria Sala-Valldaura lamentan que la obra de Marco haya quedado condenada a un cierto limbo «entre la manía epigonal y los poetas novísimos» y asimismo indican los rasgos fundamentales de su planteamiento poético:

[...] conciencia de los límites de la poesía, lucidez ante una realidad vaciada de apriorismos y donde el individuo se inscribe como problema o resonancia moral de su entorno y, en último término, una secreta confianza -muy a su pesar- en el acto creacional del poema frente a la marcha implacable de la historia (1994: 9-10).

No es nuestra intención profundizar aquí en esa trayectoria poética, tarea que deberá quedar para otra ocasión, sino que nos interesa ahondar en las facetas con más interés sistémico, relacionadas con otras actividades en el campo literario en las que Marco fue, durante bastante tiempo, muy productivo. En ese conjunto de intervenciones llevadas a cabo sobre todo en el tardofranquismo fueron determinantes diversas formas de hibridación: una primera tenía que ver con su condición de «crítico practicante», pero a ello habría que sumar otras hibridaciones menos frecuentes en el campo literario de la época, como su condición personal bilingüe y su currículum también mixto entre lo peninsular y lo latinoamericano.

Para analizar esa trayectoria, analizaremos algunas antologías de su producción como crítico, en particular una muy completa recopilación publicada en 2009 con el título *El crítico peregrino* y, sin embargo, poco atendida por la crítica, a pesar de su evidente interés como testimonio de más de cuatro décadas de lecturas de literatura española, así como sus colaboraciones sobre literatura hispanoamericana incluidas en el volumen *La llegada de los bárbaros. Narrativa hispanoamericana en España (1961-1982)*, publicado en 2004. Esa labor como crítico empezó en 1965, cuando sustituyó en las páginas de la revista cultural catalana *Destino* a Joan Fuster. Su primera responsabilidad fue ejercer crítica de literatura en catalán y después se convirtió en director de la sección crítica de la revista, ocupándose también de la literatura en castellano.

## II. LA CRÍTICA MILITANTE EN EL CONTEXTO DEL FRANQUISMO

Ya en esos años encontramos ejemplos de toma de posición crítica frente al decepcionante estado de la literatura española y, en particular, de la novela. En un artículo de 1965 significativamente titulado «La encrucijada de la novela española» y reeditado en *El crítico peregrino*, Marco revela la conciencia de crisis – bastante compartida ya – ante el agotamiento del realismo social y la falta de nuevas soluciones formales: «la generación que apareció entre 1950 y 1960 ha hecho mucho para alcanzar unos resultados discretos. Tal vez sea ahora el momento de echar una mirada hacia atrás, ver lo conseguido y emprender de nuevo la marcha» (Marco, 2009: 47). La alternativa parecía ya bastante clara: *Tiempo de silencio*, que abrió «una brecha en el objetivismo» y, a juicio del crítico, debía marcar la reorientación del rumbo novelístico español más allá de la obsesión de un realismo esquemático y previsible.

La conciencia de crisis, desde luego, no fue fugaz, porque continuaba a principios de la década siguiente:

¿Dónde está la crítica que le orienta [al novelista español]? ¿Dónde las revistas literarias de cierta altura? ¿Dónde aquellas otras de opinión donde manifestarse? ¿Cuál es su posibilidad de presionar sobre los grandes medios de difusión? La ausencia de la literatura en el país es casi absoluta. Y digo literatura y no novela exclusivamente (Marco, 1972: 77).

Son muchos los ejemplos de ese inconformismo: «a la novela española le falta tradición, libertad creadora, profesionalismo, sentido de renovación» (1972: 85). El balance del año literario de 1972 es, para el crítico, inequívoco: «en el panorama literario español predomina el aburrimiento, un aburrimiento general que alcanza todos los niveles» (1972: 47).

Estas declaraciones confirman el estado de insatisfacción por la ausencia de unas condiciones efectivas de productividad estética y democracia política en años de encrucijada literaria. A Marco se le puede situar en lo que llamaríamos crítica militante marcada por el trauma histórico de la guerra y la posguerra y le debemos algunos ejercicios de arbitraje estético que, en mayor o menor medida, incidieron en la modernización de la narrativa española. Así, también en las páginas de *Destino*, encontramos una importante reseña, la primera crítica conocida de *Volverás a Región*, otra de las obras fundamen-



tales de la década. En ella Marco no elude de nuevo el diagnóstico crudo: «la novela española actual —¿existe realmente una novela española?— se caracteriza por sus buenas intenciones y su pésimo estilo narrativo» (2009: 274), pero de ese diagnóstico salva a Juan Benet, que ha utilizado «el sistema Faulkneriano sin disimulo» para crear una novela «un tanto insólita» que revela las «condiciones extraordinarias del escritor» (2009: 276). La reseña tiene un interés añadido muy indicativo de los años oscuros del tardofranquismo: como explicó Marco muchos años después en *El crítico peregrino* (2009: 29-30), realizó la reseña sobre un texto «prohibido», uno de los primeros ejemplares salidos de la imprenta antes de que la censura interviniera.

Gracias a una rápida autobiografía (Marco, 2009: 7-15), sabemos que de la revista *Destino* pasó, en la década siguiente, a *La Vanguardia*, donde compartió la labor crítica con un crítico veterano como Joan Ramon Masoliver, y que, años después, ya en democracia, se incorporó al nuevo diario *El periódico de Catalunya*. Su peregrinaje aún le llevó posteriormente a los suplementos literarios de *ABC*, *La Razón* y *El Mundo*, mientras combinaba esa labor con la actividad como profesor universitario. Sin embargo, a pesar de ser discípulo de Martín de Riquer (director de su tesis de licenciatura) y de José Manuel Blecuá (director de su tesis doctoral) en la Universidad de Barcelona y de formar parte, por tanto, de una específica tradición académica<sup>3</sup>, su primer libro de crítica consistió en una recopilación de estudios sobre literatura catalana: *Sobre literatura catalana i altres assaigs* (1968), originalmente publicados en castellano pero finalmente firmados como Joaquim Marco, en un gesto evidente de compromiso con la recuperación y dignificación de la cultura catalana, que todavía sufría el menosprecio institucional propio de las represalias catalanóforas del franquismo.

Se trataba, naturalmente, de otro intento más de la superación progresiva del purgatorio académico en el cual habían quedado postergados o aplastados muchos ámbitos de conocimiento durante la dictadura, como la lengua y la literatura catalanas. Como señala Ara Torralba, la Filología Hispánica vivió en la década de los sesenta un proceso de apertura y modernización, basado en la recuperación de la tradición académica y de la difusión de la

<sup>3</sup> Su tesis doctoral se publicaría en 1977 con el título de *La literatura popular en España en los siglos XVII y XVIII*. Sobre la herencia filológica de José Manuel Blecuá y en general sobre la recuperación del prestigio filológico español a partir de la década del cincuenta tras el erial (en la expresión de Gregorio Morán) de la primera década de postguerra, véase Mainer.

alta cultura, a la que habría que sumar una especie de «pathos colectivo en el que se percibía con entusiasta urgencia la necesidad de ensanchamiento (político, intelectual) de los todavía angostos y asfixiantes cauces culturales» (2017: 72).

La estrategia de Marco en ese ensanchamiento no se limitó al compromiso con la periferia lingüística peninsular, sino que tuvo al menos otras dos vertientes que podemos asociar con ese sentido militante de la actividad crítica. La primera vertiente coincidió con el descubrimiento que la cultura tardo-franquista hizo de la literatura hispanoamericana, a partir, sobre todo, del inesperado éxito del premio Biblioteca Breve concedido a Mario Vargas Llosa por *La ciudad y los perros*. Marco, que también colaboró con la editorial Seix Barral en esos años de decisivo giro editorial hacia el otro lado del océano — en 1961 entró a formar parte del comité de lectura, por mediación de Joan Petit, que fue su profesor de literatura francesa en la universidad —, se convirtió en uno de los críticos jóvenes impulsores del fenómeno, junto a otros nombres como los de Andrés Amorós, Pere Gimferrer, Robert Saladrigas o Rafael Conte.

### III. MARCO Y EL BOOM DE LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

Seix Barral supo aprovechar las necesidades de cambio que algunos agentes del campo literario español (como el propio Marco, según hemos referido ya) veían urgentes después del fracaso comercial, político y estético del realismo social y ante la evidencia de que América Latina — a partir sobre todo del triunfo de la Revolución cubana — mostraba una vitalidad cultural y política envidiable para la España anquilosada y precariamente europeizada. No es de extrañar, entonces, que esos críticos jóvenes vieran idónea la ventilación literaria procedente del otro lado del océano, muy lejana de la política oficial de hispanidad del franquismo: en el caso de Marco, su interés por la entonces desconocida — en España — literatura hispanoamericana<sup>4</sup> tiene su primera evidencia cuando se ocupa de reseñar, todavía desde *Destino*, la novela galardonada con el premio Biblioteca Breve de 1963 (la edición siguiente a la que ganó *La ciudad y los perros*): *Los albañiles*, de Vicente Leñero, que al

---

<sup>4</sup> Marco explica muchos detalles interesantes sobre las penurias académicas del hispanoamericanismo español de la época en el prólogo a *La llegada de los bárbaros* (2004: 19-39).





crítico le parece una obra interesante «por su problemática y estructura técnica» (1965: 45), lejana de las novelas épicas de la Revolución Mexicana. No hay ninguna alusión a autores como Rulfo y Carlos Fuentes — desconocidos en España —, aunque el crítico demuestra conocer obras anteriores de Leñero publicadas en su país y con escasa difusión entre los lectores españoles.

A pesar de los problemas derivados de la censura, Seix Barral fue incorporando novedades hispanoamericanas generalmente aplaudidas por la crítica, que veía evidente la superioridad técnica de los novelistas hispanoamericanos y la riqueza de su libertad creativa, mucho más solvente a la hora de combinar denuncia política y audacia estética. Marco fue, sin duda, uno de los portavoces más eficaces de Seix Barral: por ejemplo, reseñó con admiración otra obra tan importante como *El reino de este mundo*, reeditada en 1967 por Seix Barral, que también había promocionado dos años antes *El siglo de las luces*. Marco, a diferencia de tantos otros lectores españoles de la época, conocía la existencia del prólogo famoso de la primera edición: «en esta edición española el prólogo ha sido suprimido, no sabemos si por voluntad del autor mismo»; no hay menciones concretas a lo «real maravilloso», sino que la prioridad del crítico es recordar que otra gran novela de Carpentier, *Los pasos perdidos*, todavía no había sido publicada en España, lo que le lleva a insistir en el abandono y desconocimiento en España de la “otra” literatura en castellano:

¿Se imagina alguien, acaso, que en Inglaterra, por ejemplo, se desconoce a un Nabokov o a un Norman Mailer? Desagraciadamente, en nuestro país son más conocidos autores de segunda y tercera fila franceses o norteamericanos que autores muy interesantes que se expresan en nuestra lengua. Porque si resulta más difícil apreciar el valor literario de una obra traducida del inglés (con lo que la obra pierde una parte de su interés), en cambio, ninguna dificultad hallará el lector en una obra de Fuentes, de Carpentier o de Borges. Perdónesenos la digresión, pero el problema merece ser tenido en cuenta, y no únicamente en el caso concreto de Carpentier (1969: 320).

El decepcionante panorama descrito por Marco no era, como sabemos, en absoluto exagerado. Son los años en los que se empieza a gestar la dimensión más polémica y convulsa de lo que fue el *boom* en España, cuando el aluvión de novedades hispanoamericanas (que, en muchos casos, eran libros ya consagrados en América Latina) provocó recelos y suspicacias ante

el cambio repentino de las condiciones del mercado español. En ese ámbito, Marco ejerció una función sancionadora desde Barcelona homologable a la que desde Madrid en el periódico *Informaciones* llevó a cabo Rafael Conte. Ambos admitieron la “herejía” hispanoamericana y fomentaron el debate crítico con vistas a revitalizar la alicaída narrativa española y, sobre todo, a fomentar una cultura crítica y abierta.

Desde las mismas páginas de *Destino*, y con la ayuda de Pere —entonces Pedro— Gimferrer, Marco dio a conocer la obra de García Márquez a finales de 1967, cuando el éxito de *Cien años de soledad* en Hispanoamérica era ya colosal pero la novela todavía no se distribuía en España y el autor colombiano era casi un absoluto desconocido para los lectores españoles<sup>5</sup>. Gimferrer —,que también había sido uno de los primeros descubridores españoles de *Rayuela*— se ocupó específicamente de *Cien años de soledad*, mientras Marco se encargaba de una introducción general con especial hincapié en *El coronel no tiene quien le escriba*: «dudo mucho que los lectores hayan podido apreciarla, puesto que con grandes dificultades he logrado conseguir un ejemplar», refiriéndose a la tercera edición mexicana (1967: 124). Como sabemos, al año siguiente García Márquez se instaló en Barcelona, aprovechando la doble coyuntura de la existencia de la agencia de Carmen Balcells y el hecho de que todavía no era popular en España.

Con el triunfo inapelable de crítica y público de *Cien años de soledad* en España, la crítica española admitió la necesidad de ampliar mucho más la oferta hispanoamericana y Marco se convirtió de manera inequívoca en uno de los más importantes divulgadores de esa literatura en España. Ya desde *La Vanguardia*, reseñó muy elogiosamente *Conversación en La Catedral* y llegó a considerarla como la novela más importante publicada en español en 1970 (1972: 88), pero también celebró una novela tan experimental y difícil para el lector común como *El obscuro pájaro de la noche*, que para Marco situaba a Donoso a la cabeza de la narrativa latinoamericana y, por ende, de toda la narrativa contemporánea, dada «la decadencia general de la novela europea» (1971: 41).

Se trata del momento crucial del entusiasmo con el que los lectores y buena parte de la crítica española —y no sólo Marco—, recibe las novedades his-

---

<sup>5</sup> Marco conservó durante más de treinta años una copia mecanografiada del original de *Cien años de soledad* (Ayén, 2014: 70-71).



panoamericanas, lo que genera algunas controversias, normalmente de poco nivel teórico (véase Sánchez, 2009: 116-124) y en todo caso lejanas a los problemas de autonomía cultural que simultáneamente alarmaban a un crítico como Ángel Rama al otro lado del océano. Lo cierto es que la crítica española — que en su urgente aprendizaje se había documentado fundamentalmente con dos textos tan influyentes en su momento como fueron *Los nuestros*, de Luis Harss, y *La nueva novela hispanoamericana*, de Carlos Fuentes —, apenas dialogó con la crítica latinoamericana en los años más intensos de expansión editorial e intercomunicación literaria al amparo de la utopía revolucionaria cubana. Marco, por ejemplo, tenía contactos con J.M. Cohen (Marco, 2004: 27), el crítico del *Times Literary Supplement*, y con críticos hispanoamericanos como Ángel Flores o el joven Julio Ortega, pero no había mucha más comunicación. Eso, por supuesto, no fue ningún obstáculo para que todas las polémicas en España se saldaran a favor de la grandeza de la narrativa latinoamericana frente a cualquier forma de resistencia autóctona. En el caso de Marco, intervino en la famosa polémica auspiciada por el diario *Informaciones* en 1969 (1972: 77-82) apoyando la postura receptiva de Rafael Conte, y apenas dos años después certificaba: «durante 1971, salvo excepciones, no se ha planteado la rivalidad práctica entre novela latinoamericana (novela del “boom”, como algunos prefieren llamarla) y la novela española. Esta se ha rendido sin condiciones» (1972: 92). Todavía en 1975 — año en el que Marco reseña, sin mengua de entusiasmo, *El otoño del patriarca* — seguía siendo necesaria la toma de posición en favor de una cierta descolonización de la literatura en español, criticando cualquier tipo de proteccionismo españolista: «el escritor español está siendo desplazado en las culturas occidentales por los escritores latinoamericanos. Esta es una verdad incuestionable» (91).

Hay que insistir en que, como crítico barcelonés, Marco participó de la capitalidad que la ciudad tuvo para la literatura latinoamericana gracias a ese impulso inicial de Seix Barral y a otras circunstancias favorables, como la eficacia de la agencia Carmen Balcells<sup>6</sup>. Es cierto que, a pesar de que en las décadas siguientes prologaría o editaría obras de o sobre Neruda, Borges, García Márquez y Cortázar, las aportaciones de Marco a la crítica latinoamericana han sido muy poco sistemáticas y revelan las profundas y duraderas carencias de una época de escasa conexión cultural transatlántica; pero favo-

<sup>6</sup> Puede consultarse el rico anecdotario de Xavi Ayén (2004), que entrevista, entre otros muchos, a Marco.

recieron de forma determinante la normalización del consumo antes caótico de la literatura latinoamericana, así como la oxigenación del campo literario español, que aceptó casi siempre con entusiasmo el esplendor creativo de la vanguardia literaria representada por esos autores —García Márquez, Cortázar o Vargas Llosa—, conocidos de manera abrupta y sin la necesaria diacronía previa de figuras como Borges o Rulfo. Su labor fue, hay que insistir en ello, en gran medida más divulgativa que analítica: poco encontraremos en sus textos que esté a la altura de los críticos más famosos de los debates del *boom*, como los uruguayos, de célebre antagonismo, Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal. En todo caso, esa labor debería compararse con la de los —escasos— críticos de la España franquista mínimamente documentados sobre la literatura del otro lado del océano a principios de los sesenta, y entre los cuales cabría destacar a dos críticos más veteranos, como Jorge Campos y Guillermo Díaz-Plaja, responsables de reseñas desde medios tan ideológicamente separados como la revista *Ínsula* y el diario *ABC*.

#### IV. OTRAS FACETAS COMO CRÍTICO Y EDITOR

En realidad, la nueva crítica que Marco representaba se había formado a finales de los cincuenta en el espectro de modelos teóricos que iban de Lukács a Sartre pasando por la mediación decisiva de Josep Maria Castellet —más que la de Joan Ferraté, por ejemplo, o de otros teóricos más actualizados—. Suponía, por tanto, un avance con respecto a la hegemonía de la escuela estilística fundada por Dámaso Alonso, tan influyente en la filología española de posguerra, porque aceptaba —aunque de manera a veces errática— algunas novedades internacionales, especialmente las corrientes de la sociología de la literatura, más que el estructuralismo. Esa crítica atenta a fundamentos sociológicos era útil para la agenda antifranquista y proponía una entrada de la narrativa española en la modernidad que representaba la narrativa hispanoamericana y que podía ser sinécdoque de una modernidad cultural predeocrática —hay que entender desde esa prioridad la función que la novedad propuesta por el *boom* supuso para el campo literario español, tanto o más que para el propio campo (o los campos) latinoamericanos.

En ese sentido, la estrategia de Marco (como la de otros intelectuales españoles) fue parte de una política de la crítica, cada vez más lejana de la rigidez



marxista — que Marco había abandonado completamente en esas fechas — y más próxima a un liberalismo europeísta de raíz finalmente republicana. Ya en 1968 el compromiso político entendido a la manera marxista era, a su juicio, «tema resuelto», y el crítico defendía un concepto liberal de la crítica literaria apoyado superficialmente en el primer Roland Barthes:

Creo que la literatura no es, ni mucho menos, tan importante como Lenin y muchos otros dirigentes políticos han creído, respecto a la evolución progresiva o regresiva de la humanidad [...] Podríamos repetir, como Barthes, que existen demasiados excelentes escritores no comprometidos y un exceso de malos escritores comprometidos para que la problemática tenga tan solo el valor de ser planteada en términos parecidos (2009: 14-15).

La defensa de la literatura latinoamericana y la catalana son dos vertientes complementarias en la cauta recuperación de valores prefranquistas y republicanos, a las que habría que añadir la defensa, en la que Marco también participó, de un tercer eje reivindicativo y descentralizador: la recuperación de la obra de los novelistas exiliados tras la Guerra Civil. De ahí la originalidad de un volumen versátil y heterodoxo para la filología hispánica todavía dominante en la época como *Nueva literatura en España y América*, publicado en 1972 por la combativa editorial Lumen, donde Marco, sin olvidar la centralidad de cierta literatura española de su gusto, recopilaba artículos dedicados a esos tres frentes innovadores y más periféricos: literatura catalana<sup>7</sup>, literatura latinoamericana y literatura del exilio.

En efecto, ya en 1965, en el artículo de *Destino* citado anteriormente, Marco afirmaba, con una convicción sorprendente, que Ramón J. Sender es «sin duda el mejor de los novelistas españoles de hoy» (2009: 45). Al igual que sucedió con la literatura latinoamericana, en España la recepción de la literatura del exilio fue, por motivos obvios, accidentada e irregular, y el ejemplo de Marco lo ilustra muy bien. El anecdotario es muy interesante y demuestra lo compleja que fue en algunos momentos la labor de la crítica literaria española: por ejemplo, como explica en *El crítico peregrino*, Marco publicó en 1968 un prólogo a la novela de Max Aub *Campo del moro*, que se editó en la edito-

<sup>7</sup> Destacan algunos juicios sobre la novela catalana, casi completamente desconocida en el resto de España: Llorenç Villalonga, por ejemplo, le parece mejor que Lampedusa (1972: 222). Sorprende hoy también la reivindicación entusiasta del joven Terenci Moix («un pequeño mito de la literatura catalana», 1972: 244). Aparte de ello, encontramos estudios breves sobre poetas como Joan Brossa, Salvador Espriu, J.V. Foix o Joan Vinyoli.

rial Andorra al objeto de evitar la censura (2009: 20). Y en los años siguientes se preocupó, más de una vez, de restablecer el vínculo con la narrativa del exilio (Andújar, Chacel, Ayala) de forma que el hiato de la posguerra fuera remediado y los escritores del exilio pudieran funcionar por fin como modelos para el joven y desorientado escritor español. En 1972, todavía recordaba que la obra de los exiliados llegaba «desfasada y a destiempo», a pesar de que poseía «valores suficientes para hacer modificar el panorama general de la literatura española» (1972: 88). Sin embargo, restaurar esa causalidad interna de la tradición literaria española no fue finalmente posible, y puede añadirse que el *boom* latinoamericano opacó esa posible recuperación.

Por último, habría que mencionar que la hiperactividad de Marco en el ambiente literario español del tardofranquismo no se limitó a ese triple frente como crítico, sino que completó esa labor con su faceta de editor, a través sobre todo de dos experiencias muy distintas entre sí, pero igualmente interesantes: la colección de poesía Ocnos y la colección de Libros RTV.

Ocnos nació en 1968 y cumplió una función destacada completando el simultáneo *boom* narrativo latinoamericano con otro descubrimiento mucho más modesto en términos comerciales: el de la poesía hispanoamericana, igualmente poco conocida en la España del tardofranquismo más allá de Neruda y (en menor medida) Vallejo. En el consejo de redacción de Ocnos figuraron Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Ángel Valente, Carlos Barral, Manuel Vázquez Montalbán, Luis Izquierdo, Pere Gimferrer y José Agustín Goytisolo, el mejor conectado con los poetas del otro lado del océano (Marco, 2004: 28). La colección se inició con dos textos de poetas españoles (*El argumento de la obra*, de Jorge Guillén, y *Poemas 1936-1969*, del propio Pere Gimferrer) y la edición de *Posible imagen de Lezama Lima*, primera entrada en el mercado español del autor cubano después de que su novela *Paradiso* fuera prohibida por la censura. En los años siguientes, le acompañarían en el catálogo Borges, Cortázar (*Pameos y meopas*), Urondo, Juarroz, Gelman, Cardenal y muchos otros<sup>8</sup>.

En cuanto a la colección de Libros RTV, se trató de todo un inesperado fenómeno socioliterario que indicaba la existencia de una nueva fase del consumo cultural en España. El propio Marco ha explicado con detalle la gestación del

---

<sup>8</sup> Hay abundante y útil información sobre los avatares de Ocnos en Marco, Riera y Cotoner (2014: 206).



proyecto, inicialmente planteado como una iniciativa franquista de recuperación de la hegemonía frente a la edición contestataria o independiente:

En 1969, el entonces Ministerio de Información y Turismo convocó un concurso público entre editores para difundir el libro, abundando en un mecanismo que no tardaría en imponerse especialmente en la venta de fascículos: la masiva propaganda televisiva en un medio nacional y único [...] Los hermanos Salvat me encargaron la elaboración intelectual del proyecto (que ganó con facilidad el mencionado concurso) y a él se sumó, con carácter testimonial y minoritario, Alianza Editorial. Cada volumen incluía el prólogo de un autor español e hispanoamericano que presentaba la obra y el autor. Pude contar con el apoyo de Carmen Balcells, quien disponía ya de los derechos de autor de los principales representantes de la nueva novela y la colección RTV, iniciada en 1970, alcanzó un éxito sin precedentes del que se vieron favorecidos también lo integrantes de la “nueva novela”. Se vendieron sólo en España alrededor de 300.000 ejemplares de promedio (2004: 25).

Sin duda, una historia de la edición en España durante la segunda mitad del siglo XX debe incluir esta experiencia insólita, en la que Marco y sus colaboradores (como Javier Pradera, desde Alianza) trataron de aprovechar los resquicios de las políticas oficiales del franquismo para ampliar el horizonte de lecturas del ciudadano español y de paso obtuvieron importantes beneficios económicos; beneficios que corroboraban, al igual que el *boom* narrativo, la pujanza del mercado editorial español en los años previos a la democracia, aunque suscitaban la desconfianza entre la izquierda antifranquista más joven. Como recuerda Jordi Gracia, «el enrolamiento de dos exmilitantes como Pradera y Joaquín Marco en empresas abiertamente protegidas por el Estado había de pasar factura» y provocó la «condena explícita por parte de la izquierda clandestina» (2019: 153-154). Quizás en esa conciliación algo fortuita entre optimismo mercantil y nuevo posibilismo político se encuentran las claves útiles para entender la evolución literaria en la Transición y, por ende, la evolución de la propia crítica en su labor de sanción y consagración. El caso de Joaquín Marco puede servirnos de ejemplo perfecto de cómo un paradigma crítico transformador y republicano — pero ya no marxista a finales de los sesenta — del tardofranquismo fue derivando hacia un paradigma básicamente liberal en el que desaparecían o se atenuaban las expectativas críticas del periodo anterior.

## V. CRÍTICA Y DEMOCRACIA

Aunque el proyecto de Ocnos continuó hasta 1982, un muestreo rápido de testimonios de lectura de Marco a partir de 1975 puede demostrar el triunfo progresivo en España de una crítica despolitizada y desproblematizada. Naturalmente, el escenario cultural y político inmediatamente después de la muerte del dictador era todavía muy incierto para todos los protagonistas literarios. En ese sentido, muy significativa es la entrevista que el también especialista en literatura latinoamericana Jean-Michel Fossey le realizó a Joaquín Marco para la revista *Índice* precisamente en 1975. En ella Marco defiende su intención de realizar una labor crítica distinta de la que se llevaba a cabo en esos años: «he podido apoyar la nueva literatura que se ha ido produciendo. También creo que, paradójicamente, he aportado algo que parece anormal: el placer por la lectura de los libros que critico, cosa que, según parece, no es frecuente en este país» (Fossey 1975: 50). Sin embargo, también reconoce las diversas dificultades de la crítica española en las nuevas condiciones del mercado editorial y de la sociedad predemocrática, y asume que el rol del crítico es minoritario y muy específico. Sus juicios críticos revisten, de nuevo, especial interés: critica el camino seguido por Benet después de *Una meditación*, porque su literatura ahora le parece «deliberadamente oscura y peor escrita de lo que cree», e insiste en los novelistas catalanes que escriben en español, como Marsé o su amigo Vázquez Montalbán (con *Yo maté a Kennedy*), mientras confirma el fracaso de la nueva operación “telquelista” y experimentalista a la francesa llevada a cabo conjuntamente por Barral Editores y Planeta en 1972 para relanzar la novela española, así como los efímeros fenómenos comerciales como la nueva narrativa andaluza o la canaria.

En cuanto al triple frente militante del que hablábamos antes, relativiza cualquier percepción de que los escritores españoles imitan a los latinoamericanos del *boom*, y también admite que, finalmente, la recuperación de la literatura de los exiliados — a la que, como hemos visto, él mismo se dedicó — no ha supuesto una influencia directa sobre la nueva narrativa española. En cambio, insiste en la riqueza de la tradición literaria catalana: «un hombre como Josep Pla me parece el escritor más importante de la península desde el punto de vista de la prosa, de la misma manera que J.V.Foix puede resultar el poeta máximo de la península» (Fossey, 1975: 52). Igualmente insiste en la importancia de la escasez de traducciones, lo que favorece la incomuni-



cación entre Madrid y Barcelona, problema que sin duda se ha acentuado con el tiempo, entre otras cosas, por la falta de especialistas mixtos como el propio Marco. Pero nos interesa más el nuevo diagnóstico en un momento de especial incertidumbre literaria:

La literatura española está sometida a una serie de presiones. Entre las más graves figura la “autocensura”. El novelista se encuentra entonces con la falta de temas... que le podrán llegar en un momento dado, cuando se produzca de verdad la apertura en el país. El novelista no se acostumbra todavía a que su novela no pase por censura. Todos tenemos en la mente nombres de autores que están haciendo una obra que no circula. Es el caso, por ejemplo, de las últimas novelas de Juan Marsé y de Juan o Luis Goytisolo. Quizá el cambio de temas deberá suponer también un cambio de lenguaje. Como los jóvenes escritores tienen más preparación técnica que sus predecesores, es muy probable que al abordar ellos nuevos temas contemplemos en el futuro un despertar de la novela española. Pero ese despertar sólo puede venir dado por un condicionamiento sociopolítico (Fossey, 1975: 51).

Apenas un año después, Marco se mostraba cauto a la hora de augurar en democracia un esplendor literario español comparable, por ejemplo, al latinoamericano. Desde las páginas de *La Vanguardia*, el 8 de enero de 1976 predecía que

[...] la literatura en la democracia será, en su conjunto, muy semejante a la realizada en los últimos años. Aquellos que esperan que la definitiva superación de las trabas impuestas por la censura — cuando se produzca y si se produce — permitiría la aparición de una “nueva literatura” pecan de falta de realismo (2009: 43).

En cualquier caso, podemos ver que las urgencias de la década anterior empiezan a atenuarse de manera clara. Un repaso rápido a las reseñas reunidas en *El crítico peregrino* nos demostraría cómo en democracia la crítica de Marco se vuelve mucho menos agresiva y problematizadora. Los criterios sociológicos de análisis escasean ahora y la crítica es claramente más impresionista. Todavía hay una cierta incomodidad en el caso de *Autobiografía de Federico Sánchez*, que, a su juicio, es un «panfleto anticomunista», sobre todo porque «no quedan alternativas válidas en su análisis de la izquierda» (2009: 208), pero pronto notaremos que desaparecen de su producción crítica los

llamamientos a la renovación (estética y/o política), los diagnósticos fatalistas y la urgencia de nuevos caminos contestatarios. En líneas generales, la crítica se vuelve mucho más plácida y tibia en términos ideológicos. Por supuesto, la raíz se encuentra en la consolidación democrática y en el relajamiento de las ansiedades europeístas acumuladas durante tanto tiempo, pero a ello habría que añadir una significativa aceptación por parte del crítico de las nuevas condiciones del mercado literario, propias de una sociedad cada vez más liberal en lo económico a pesar del triunfo socialdemócrata en 1982.

De ese modo, en los años noventa, una figura todavía no tan popular como Arturo Pérez-Reverte «exagera en el uso del pretendido arcaísmo y en la exhibición del léxico costumbrista» pero tiene otras virtudes que finalmente tienen sentido comercial, como el ritmo acelerado de la narración (2009: 430). Hay más cambios significativos en las prioridades del crítico: la reivindicación de la literatura catalana se vuelve esporádica una vez que el pujolismo consolida las instituciones del nacionalismo catalanista y disminuye la vulnerabilidad histórica de esa cultura. Es cierto que no se abandona del todo la hibridación cultural, puesto que a Marco le interesan especialmente los escritores catalanes que escriben en español y, en particular, los que practican el género policiaco: de la primera novela de Eduardo Mendoza afirma que «le ha situado en un lugar privilegiado de la narrativa española del momento» (2009: 456); mientras que sobre el que fue su amigo Manuel Vázquez Montalbán destaca en 1982, a propósito de *Asesinato en el Comité Central*: «la incidencia en lo policiaco constituye una característica generacional y barcelonesa que habría que analizar más a fondo» (2009: 458).

Algunos de sus juicios más valientes han resultado, sin embargo, bastante menos influyentes en democracia que en el tardofranquismo: Isaac Montero publica una novela (*Pájaros en la tormenta*) «espléndida, que viene a ser un hito en la literatura del posfranquismo» (2009: 491), pero la valoración posterior de la novela no ha estado a la altura de ese juicio. De *Corazón tan blanco* destaca cómo constituye «un sistema narrativo que, partiendo de una anécdota explicada con premiosidad, se expande en círculos concéntricos otorgando a cada una de las historias que contiene un significado que viene a cerrar el argumento moral» (2009: 497), por lo que es una «revalorización del antes denostado argumento». Cumple «los requisitos de la modernidad»

(2009: 498) y es, «en definitiva, una de las mejores novelas de los últimos años» (2009: 499). Sin embargo, el optimismo con el que el crítico pretende consolidar la nueva narrativa española de la democracia consolidada le lleva a comparaciones ampulosas y poco fundadas, como cuando descubre que Marías en esa novela utiliza «recursos borgianos –paralelismo y desorden temporal». Sin duda, hay por su parte un sobreesfuerzo muy enfático por elevar a algunos de los nuevos narradores españoles hasta el modelo latinoamericano del *boom* que él había defendido y promocionado desde su tribuna crítica y de ahí alguna que otra exageración difícilmente justificable en términos literarios: «Jorge Luis Borges nunca llegó a escribir una novela, pero si hubiera escrito alguna se parecería a *Beltenebros*», escribía en 1989 en el diario *ABC* sobre la novela de Antonio Muñoz Molina, una de las primeras de un autor entonces poco conocido (2009: 229).

Por todo ello, parece claro que el ciclo democrático de la trayectoria crítica de Marco es menos relevante y ambicioso que el predemocrático, en el que el crítico practicante desarrolló sus mejores y más dinámicas contribuciones, incluso sin tener una sólida y actualizada formación teórica. Una historia de la crítica literaria española del siglo XX debería reconocer, por tanto, la función esencial que Joaquín Marco cumplió durante al menos diez años decisivos en la transformación de las expectativas literarias españolas. Visto con perspectiva histórica, tal vez fue en la defensa de la literatura hispanoamericana donde su apuesta fue más fructífera, puesto que ni la literatura del exilio ni la literatura en catalán gozaron de tanta resonancia en el sistema español. En cualquier caso, su vocación crítica (y, en menor medida, editora) se sumó a la relación de fuerzas en un momento crucial de cambio literario y las consecuencias de esa toma de posición no pueden ignorarse en la construcción de un campo literario democrático en España.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARA TORRALBA, Juan Carlos (2017), «Cuando la filología se hace ensayo», en *Artes del ensayo*, 1, págs. 63-89.

AYÉN, Xavi (2014), *Aquellos años del “boom”*, Barcelona, RBA.

- FOSSEY, Jean-Michel (1975), «Opiniones de un crítico. Entrevista con Joaquín Marco», en *Índice*, 368, págs. 49-52.
- GRACIA, Jordi (2019), *Javier Pradera o el poder de la izquierda*, Barcelona, Anagrama.
- MAINER, José-Carlos (2003), *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*, Barcelona, Crítica.
- MARCO, Joaquín (1965), «*El reino de este mundo*», en *Destino*, 6 de marzo de 1965, p. 42.
- (1967), «García Márquez, un joven maestro de la literatura colombiana», en *Destino*, 14 de octubre de 1967, págs. 124-125.
- (1968), *Sobre literatura catalana i altres assaigs*, Barcelona, Llibres de Sinera.
- (1969), *Ejercicios literarios*, Barcelona, Táber.
- (1971), «*El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso: el sueño de la razón produce monstruos», en *La Vanguardia española*, 4 de febrero de 1971, p. 42.
- (1972), *Nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen.
- (1975), «Novela latinoamericana versus novela española», en *La Vanguardia española*, 12 de junio de 1975, p. 53.
- (2009), *El crítico peregrino. Leer y escribir sobre narrativa española*, Madrid, Mare Nostrum.
- (2010), *Poesía secreta (1961-2004)*, Barcelona, Bruguera.
- (ed.) y Gracia, Jordi (coord.) (2004), *La llegada de los bárbaros. Narrativa hispanoamericana en España, 1961-1982*, Barcelona, Crítica.
- Riera, Carme y Cotoner, Luisa (2014), «Colección Ocnos: un puente entre dos culturas. Conversación con Joaquín Marco», en *Mitologías hoy*, 9, págs. 202-213.
- PONT, Jaume, y Sala-Valldaura, Josep Maria (1994), «La poesía de Joaquín



Marco», en Joaquín Marco, *Los virus de la memoria (Antología 1961-1994)*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994, págs. 9-22.

SÁNCHEZ, Pablo (2009), *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*, Alicante, Universidad de Alicante.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1984), *Historia de la literatura española*, volumen 6.2, Barcelona, Ariel.





## El rescate de voces femeninas y la construcción de la «memoria cultural» en *Pequeñas mujeres rojas* de Marta Sanz

LAURA VENTURA  
Universidad Carlos III

**Resumen:** Marta Sanz construye en *pequeñas mujeres rojas* una novela policíaca y política a través de un relato polifónico femenino, donde hay víctimas y detectives no tradicionales. A partir de una pesquisa concreta –la investigación y búsqueda de fosas comunes de la Guerra Civil española– Sanz explora diferentes tipos de violencia en una ficción que, por momentos, incursiona en lo fantástico. A partir de la labor de un grupo de mujeres y de la recolección de testimonios sepultados o acallados, la escritora española disecciona la necesidad y las implicancias del compromiso individual como modo de construcción de la «memoria cultural», en términos de Aleida Assmann.

**Palabras clave:** Marta Sanz; Aleida Assmann; «memoria cultural»; *pequeñas mujeres rojas*.

### The rescue of female voices and the construction of «cultural memory» in *pequeñas mujeres rojas*, by Marta Sanz

**Abstract:** Marta Sanz builds a police and a political novel in *pequeñas mujeres rojas* through a female polyphonic story, where there are victims and non-traditional detectives. Based on a specific investigation –the examination and search for mass graves from the Spanish Civil War– Sanz explores different types of violence in a fiction that, at times, enters into the fantastic genre. Upon the work of a group of women and the collection of buried or silenced testimonies, the Spanish writer dissects the need and implications of individual commitment as a way of building «cultural memory», in Aleida Assmann's terms.

**Keywords:** Marta Sanz; Aleida Assmann; «cultural memory»; *pequeñas mujeres rojas*.

## I. INTRODUCCIÓN

**M**arta Sanz (Madrid, 1957) es una de las voces más nítidas del feminismo español, no solo por su obra narrativa, donde se encuentran *Farándula* (ganadora del premio Herralde, en 2015), *Clavícula* (2017), *Amor fou* (2013), *Daniela Astor y la caja negra* (2013), entre otras, sino también por su producción ensayística. En esta última explora este universo y sus lenguajes y (re) define elementos de análisis de este movimiento. En *Tsunami: miradas feministas* (2019), además de brindar su perspectiva sobre la cuestión, oficia como editora de varios ensayos escritos por autoras de la talla de Sara Mesa y Laura Freixas. En *Monstruas y centauros* (2018) destaca una idea clave: «Las mujeres debemos recolectar nuestros relatos y a la vez aprender a releer los relatos de los hombres con los que nuestra mirada y nuestra voz han sido alfabetizadas» (Sanz, 2018: 16-17). Esta necesidad imperiosa sirve como clave fundamental de lectura de su última novela, *pequeñas mujeres rojas* [sic; la inicial del título se escribe en minúscula por pedido de Sanz], una novela policíaca y política que aborda en primer plano la tarea de quienes buscan y exhuman fosas comunes de víctimas de la Guerra Civil española.

El tema de la memoria democrática y, en particular, de las cicatrices de la Guerra Civil no es reciente en la narrativa española. Este escenario ha tenido numerosos planteos desde la literatura en democracia, que recorren y revisitan hechos de diversa escala de este conflicto: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001); *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas (1998); *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez (2004); *Las treces rosas*, de Jesús Ferrero (2003). Sin embargo, en *pequeñas mujeres rojas* aparece una particularidad con respecto a este extenso corpus, pues Sanz recrea la cotidianidad y la voz de quienes integran equipos que llevan a cabo las investigaciones (a través de la realización de entrevistas, por ejemplo, a sobrevivientes, buscando testimonios y fuentes documentales para encontrar el o los terrenos donde se arrojaron los cuerpos, etc.) y las posteriores exhumaciones. Por ejemplo, una de las agrupaciones más activas en España es la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, que impulsa esta tarea. Sanz destaca el rol de las mujeres en esta labor, quienes poseen, entre otras virtudes, «amabilidad», un adjetivo y virtud vinculada al compromiso, tal como destaca la autora en el prólogo de *Tsunami: miradas feministas*:





Nosotras somos, incluso cuando nos rebelamos, nos desatamos, luchamos, mujeres amables en toda la extensión de la palabra. Mujeres de tres o cuatro generaciones diferentes –sería una imprudencia contar con los dedos–, desde perspectivas y lenguajes plurales, pero siempre comprometidos, comparten su visión de qué ha pasado en los últimos tiempos y de cómo ha cambiado nuestra manera de nombrar las cosas; de fijarnos en la cotidianidad, de repasar nuestras genealogías y nuestra biografía, las de nuestras madres y las de nuestras abuelas (Sanz, 2019: 7-8).

En *pequeñas mujeres rojas* la violencia se manifiesta en diversos planos y son las mujeres quienes dejan plasmadas sus voces o sus rastros para que luego otras mujeres rescaten sus relatos. En este caso, *Documentality. Why is it Necessary to Leave Traces* (2012) de Maurizio Ferraris, resulta imprescindible para estudiar este aspecto, porque además de destacar el valor de determinados testimonios sobre otros, sobre la base de su cercanía a los hechos o ideas que describen, se refiere al concepto de *inscribed act* (2012: 247) [que podría traducirse como *acto inscripto*], el soporte donde se atesoran los hechos sociales y la historia. La labor de Paula precisamente apunta a buscar rastros, ya sean estos actos inscriptos o no, a construir un archivo, a confeccionar un cuerpo testimonial cuyo resultado es un acto inscripto. Esta idea está en sintonía con los postulados de Maurice Halbwachs en *La memoria colectiva* (1950):

Cuando la memoria de una serie de hechos ya no tiene como soporte un grupo –ese mismo grupo que estuvo implicado o que sufrió las consecuencias, que asistió o recibió un relato vivo de los primeros actores y espectadores–, cuando se dispersa en algunos espíritus individuales, perdidos en sociedades nuevas a las que esos hechos ya no interesan, porque les son decididamente exteriores, entonces el único medio de salvar tales recuerdos es fijarlos por escrito en una narración ordenada ya que, si las palabras y los pensamientos mueren, los escritos permanecen (2004: 213)

El objetivo de este trabajo es el de, a partir de la novela de Sanz y del análisis del procedimiento narrativo polifónico que efectúa, explorar la construcción del concepto de «memoria cultural» que propone Aleida Assmann (Renania, 1947). La teórica alemana es una de las principales referentes mundiales en el estudio de la memoria –fue la oradora principal en el Tercer Congreso de la Memory Studies Association que se celebró en Madrid en 2019– y ha desarrollado una arquitectura de pensamiento que encuentra varios puntos

en común con la literatura de Sanz: uno de ellos es el peligro que implica el olvido y la necesidad de la construcción de una «memoria cultural» como el inicio de la sanación de una «historia de violencia compartida».

## II. RECOLECTAR VOCES FEMENINAS

Marta Sanz explora el género policíaco en la trilogía integrada por *Black, black, black* (2010), *Un buen detective no se casa jamás* (2012) y *pequeñas mujeres rojas* (2019). La autora es una de las impulsoras de la revitalización de la novela policíaca española que se evidencia desde los últimos años del siglo XX hasta la actualidad, un género que opera como un campo fértil de experimentación estética y política. Estudia Encina Isabel López Martínez las innovaciones en el género:

Estas van a permitir su evolución, su crecimiento y actualizando, acercando a un público la realidad más reciente y actual. Nuevos temas, nuevos intereses, nuevos modos de contemplar el mundo, nuevas preocupaciones y motivaciones, nuevas circunstancias laborales del detective o nuevos modos de delinquir se darán cita entre las páginas de estos autores, ofreciendo un heterogéneo y amplio mosaico donde abunda la variedad, la amplitud de horizontes temáticos o la diversidad de personajes (2020: 240).

José Colmeiro señala que la exploración por parte de autoras españolas de la novela policíaca no es un escenario reciente, y destaca el caso de escritoras como Emilia Pardo Bazán, Mercè Rodoreda o Aurèlia Capmany. Sin embargo, «la centralidad de la experiencia femenina en la novela negra española es un fenómeno relativamente reciente, que ha ido en paralelo a la transformación política y cultural del postfranquismo» (Colmeiro, 2020: 26). En este momento se gestan varias novelas, incluso sagas, protagonizadas por detectives mujeres, heroínas, como Amaia Salazar, en las novelas de Dolores Redondo, o la intuitiva Petra Delicado, de Alicia Giménez Bartlett. Es cierto que el detective de las novelas de Sanz, quien recibe honorarios o una remuneración por su tarea, es Arturo Zarco, pero es su ex esposa Paula Quiñones quien participa en *pequeñas mujeres rojas* en una pesquisa. Es ella la protagonista de la novela y, más aún, Zarco está ausente en el relato; no aparece jamás su voz como narrador ni su colaboración para resolver el (o un) enigma. Paula

Quiñones, inspectora de Hacienda (nótese la ironía de que aquello que *investiga* profesionalmente este personaje son cuentas y transacciones) llega un verano de 2012 al ficticio pueblo de Azafrán para localizar fosas de la Guerra Civil poniéndose a disposición del equipo del antropólogo Braña-Alcañiz. Esta tarea la realiza en sus vacaciones junto a otra voluntaria llamada Rosa; una labor que además de las extensas jornadas que le dedica al proyecto implica pagar el alojamiento donde se hospeda (Paula elige una económica habitación en casa de la familia Beato).

El pueblo de Azafrán, la familia Beato y su matriarca que jamás abandona su casa, Analía, y las observaciones minuciosas que hace de este escenario y de este núcleo Paula Quiñones en sus cartas conducen a la definición de la novela policíaca que propone Javier Sánchez Zapatero:

La novela policíaca ha de ser considerada un producto cultural deudor de un contexto muy concreto, determinado por estructuras socioeconómicas y políticas y por la formación de una clase burguesa para la que las narraciones basadas en la supremacía de la razón actúan como sostén ideológico de sus principios y aspiraciones (2014: 7).

El género policíaco opera en dos niveles en *pequeñas mujeres rojas*, con dos enigmas y con dos hechos violentos: el primero, en la actividad que realiza Paula como voluntaria a través de la exploración de fosas y la posterior identificación de los cuerpos. Su tarea se asemeja en gran medida a la de los detectives: reconstruir con hipótesis y métodos, de distinta naturaleza, hechos criminales para poder esclarecerlos.

[...] En su cubículo, Rosa y Paula les daban vueltas a estos temas –justicia, delación, venganza, silencio, interés, desajuste de un balance, acumulación de capital en forma de bienes raíces...– mientras con un clip unían los testimonios y las fotografías de declarantes y desaparecidos. Utilizaban el orden alfabético para pautar la secuencia de declaraciones y trazaban caminos no marcados en la cartografía oficial (Sanz, 2019: 80-81).

Rosa y Paula buscan reconstruir el pasado, historias y testimonios que puedan colaborar para identificar y hallar a las víctimas arrojadas en fosas comunes. El concepto que destaca Sanz es el de reparación y justicia: «Desde que llegaron a Azafrán, Rosa y Paula habían escuchado tristezas, ausencias, recuperaciones, metamorfosis, furias, hambre y sed, no de venganza, sino

de reparación y justicia» (Sanz, 2020: 49). Assmann precisa, cuando analiza el caso de la Guerra Civil española en particular: «La necesidad de recordar [...] no está necesariamente impulsado por un deseo de venganza y/o represalias, sino por el deseo de equilibrio e integración social» (2015: 13).

El segundo nivel de esta novela policial sí contiene un hecho criminal, que es el de la tortura y el crimen de Paula, y que exigirá que otro personaje –femenino– que tampoco se dedica profesionalmente a la labor detectivesca busque comprender qué ha ocurrido en sus últimas horas de vida de su amiga y, en este caso, que los culpables sí sean sometidos a procesos judiciales. Luz Arranz, la narrataria de las cartas de Paula, recibe los relatos de su amiga y *recolecta* estos testimonios. No se tratará solo de denunciar la desaparición o el crimen a las autoridades, sino que Luz buscará interpretar lo ocurrido y adoptará un rol activo, una actitud de compromiso. Hay un ejercicio hermenéutico sobre los textos en primera persona, las misivas de Paula, porque su crimen misógino es también político y es también consecuencia de una herida del pasado que no ha cerrado: «El cuerpo torturado de Paula convierte el relato policial en un relato con contenido histórico. Ese cuerpo del delito es un sumatorio de la violencia del pasado y la violencia del presente: de la lucha y violencia históricas» (Naval, 2020: 28).

Mijail Bajtín se refiere en *Teoría y estética de la novela* al concepto de polifonía como «la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles» (1985: 16). Además de la voz de Paula, que se advierte en sus cartas y está señalada con una tipografía en cursiva, de la voz de la fiel y noble Luz –como Horacio, contará la tragedia de Hamlet después de su muerte–, hacia el final de la novela, en *pequeñas mujeres rojas* se suma un tercer narrador en primera persona del plural, un orfeón: «Nosotros somos los niños perdidos y las mujeres muertas: puede que Paula nos ayude a crecer. Crecer es saber cómo te llamas porque lo dice la losa que te han echado encima» (Sanz, 2019: 7). Estos murmullos con ribetes de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, voces de ultratumba que alertan, piden ayuda y colaboran para reconstruir el pasado están inquietos y se acercan a los vivos. Sanz introduce aquí el elemento de lo fantástico en este relato policial, pero la resolución de los conflictos será siempre dentro del universo realista. Azafrán, como Comala, es infernal, «un pueblo-cementerio» (Sanz, 2019: 23). Ambos lugares han sido escenario de horrores, de vejaciones y de abusos de poder. Los tres tipos de narradoras



dan cuenta de la complejidad de contar una historia de violencia política y de la importancia de realizar una aproximación grupal, o, como se ha señalado, en términos de Halbwachs, la construcción de una «memoria colectiva». También le brindan a esta historia y a la historia en general una perspectiva de género que Sanz, como hemos dicho, destaca por su amabilidad.

En *Mujeres y poder. Un manifiesto*, Mary Beard desarrolla cómo la mujer desde el origen de la tradición literaria occidental ha sido ordenada a mantener su voz en silencio en las esferas públicas, en mayor medida, pero también en las privadas. La literatura recoge y replica la lógica de diversas sociedades, y Beard brinda el ejemplo de Penélope obligada a callarse por su hijo Telémaco ante un grupo de poderosos de Ítaca (2018: 15-18). Esta misma idea sobre un silencio milenario que presenta Beard es la que propone en sus estudios la teórica alemana Aleida Assmann: «Las mujeres han sido retratadas en la literatura desde el comienzo, pero por los hombres. Tomó mucho tiempo hasta que pudieron tener su propia voz» (Ventura, 2019: s/p). Es precisamente esta consigna la que estudia Sanz en *pequeñas mujeres rojas*, donde existe una variedad de voces femeninas, pero donde también estudia las voces silenciadas. Así, por ejemplo, como Susana San Juan, en *Pedro Páramo*, un personaje que se recluye en su locura y en su aislamiento (físico y expresivo), en *pequeñas mujeres rojas* aparece el personaje de Julia Melgar (no se reproduce su voz, pero sí los motivos de su silencio). Sanz despliega en esta novela una variedad de voces femeninas y muestra diversos modos de recolectar historias. A través de entrevistas, testimonios orales o escritos, encuentros, otros personajes femeninos reconstruyen (sus) historias y la Historia de Azafrán, y en este proceso se encuentran con personajes y tramas.

Sanz pone en énfasis no solo el hecho de que las mujeres deban hablar, sino también el valor de que otras mujeres rescaten estos relatos, de nuevo en sintonía con Assmann, quien destaca el rol de la mujer como autora de su propia historia y como narradora e intérprete capaz de influir en una tradición que la ha marginado:

[¿Hoy, la mujer puede escribir su propia historia?] Sí, aunque aún hay aéreas más silenciadas que otras, como las de las comunidades indígenas. Ya teníamos un tipo de historia oral, hace algunas décadas, pero toda la gente que aparecía y brindaba su testimonio, era anónima. Desde los 90 tenemos otra concepción a la hora de escribir la historia y es la de incorporar voces,

testimonios que se identifican. Las mujeres han sido muy activas en la producción, en la transmisión, en agrandar y en cambiar el foco de la tradición (Ventura, 2019: s/p).

Estos relatos y testimonios construyen una historia colectiva y emerge aquí el concepto de memoria, que se abordará en el próximo inciso desde la perspectiva que propone Assmann. Desde ya, no todos los testimonios del pasado tienen un valor histórico o su contenido tiene un valor plausible de ser utilizado en pos de la construcción de una memoria colectiva. Ferraris expone de modo minucioso en *Documentality* el proceso para que un «rastros» se convierta en un «documento», o, para aplicar este razonamiento a esta novela, una voz o testimonio adquiera aun valor histórico (2012: 251). Un rastro/testimonio no es una mera inscripción (2012: 250), sino que posee, entre otros valores, el de la idiograficidad: «[...] El hecho de ser una expresión única e irremplazable de una identidad o de un derecho» (2012: 253)<sup>1</sup>.

Hay que destacar que es con la unión de estos textos, voces o testimonios en una trama coherente donde la novela policial se convierte también en política. La editorial Anagrama presentó *pequeñas mujeres rojas* en su faja editorial con la siguiente leyenda: «Marta Sanz cierra la trilogía del detective Arturo Zarco diseccionando los relatos sobre la memoria: una novela negra que prolonga la posibilidad de la novela política». José Colmeiro señala la relación etimológica entre los términos «policíaco» y «política»:

Novela policiaca y novela política comparten algo más que una etimología común. Ambas conforman un correlato de la modernidad, del despegue de la era industrial y el desarrollo urbano, y de los nuevos conflictos sociales surgidos de esta eclosión. Es importante recordar la raíz etimológica de esta relación, ya que «policía» viene del vocablo griego «polis» (ciudad), y el género policial o policiaco nace como relato de investigación del malestar social producido en la urbe moderna (2015: 16).

Sanz propone una novela política a través de dos dimensiones: la primera es la violencia sobre el cuerpo femenino. Este universo es explorado de modo recurrente en la narrativa de la autora, y, como destaca Cristina Somolinos, «el cuerpo en la obra de Marta Sanz constituye un espacio de reflexión

---

<sup>1</sup> La traducción es propia. La cita original donde define el concepto de *idiographicity* es la siguiente: «[...] which is the fact of being an unique and irreplaceable expression of an identity of right».



constante, un lugar desde el que se vehicula una serie de relaciones entre los sujetos» (2018: s/p). En particular, en *pequeñas mujeres rojas* se cruzan el cuerpo femenino y la misoginia, un abordaje que Sanz había ya explorado en *Amor fou*, donde retrata un «amor asimétrico entre hombres y mujeres, atravesado por relaciones de poder» (Perelló Tomás: 2019, 33). La segunda dimensión se refiere a su posición sobre la construcción y labor en pos de la memoria democrática:

Creo que la ultraderecha ha radicalizado su discurso agresivo contra la ideología de género y la recuperación de la memoria democrática. Yo quería escribir sobre esa radicalización y sobre cómo la mala memoria se transforma en memoria mala a través de los bulos, los silencios interesados y los usos perversos del lenguaje que confunden, por ejemplo, la violencia machista con la violencia intrafamiliar: *pequeñas mujeres rojas* aspira a ejercer como mínimo contrapeso contra el aluvión de mentiras, el discurso del odio y el óxido franquista que aún nos corroe por dentro. (Sanz, 2020b: s/p).

### III. EL CONCEPTO DE «MEMORIA CULTURAL»

«La novela se erige en un monumento de la memoria democrática», sostiene María Ángeles Naval en su estudio sobre *pequeñas mujeres rojas* (2020, 47). Este trabajo está de acuerdo con esta perspectiva, y propone realizar una lectura de esta novela a partir del aparato teórico de Aleida Assmann, quien continúa junto con Jan Assmann explorando la noción de «memoria colectiva» que había desarrollado Maurice Halbwachs. El sociólogo francés se refiere a una memoria transgeneracional que es compartida por un gran número de personas y que supera al concepto de historia, porque ésta se ubica fuera de los grupos sociales y tiende a realizar esquematizaciones con un fin didáctico (AP:214). La teórica alemana arriba al concepto de «memoria cultural», una idea que cincela con aportes de Halbwachs, Sigmund Freud y Aby Warburg y que supera no solo el concepto de memoria en un sentido individual, sino también la «memoria colectiva». Jan Assmann considera que la propuesta de Adela Assmann es más adecuada que otros conceptos de memoria colectiva porque emerge en ella la noción central de «identidad cultural» (2008: 108-110). A su vez, Assmann estudia en su vasta producción el modo en el que las sociedades, después de vivir escenarios violentos, buscan reconstruirse

en un proceso de transición de gobiernos autocráticos a democracias. Este último escenario también lo explora Sanz, quien ha escrito varias obras ambientadas en la Transición, como la ficción *Daniela Astor y la caja negra* o el ensayo que combina la memoria *Éramos mujeres jóvenes*. Una educación sentimental de la Transición española.

Assmann destaca que no puede existir una «memoria cultural» de modo espontáneo si no existe una voluntad clara de recabar expresiones que, como señala Ferraris, posean el valor de la idiograficidad. Es aquí donde aparecen espacios clave para atesorar la memoria, como monumentos, museos, librerías y archivos, sitios cruciales para construir y conservar esa memoria (2012: 111). La construcción de este archivo es precisamente la labor que lleva a cabo Paula Quiñones. La heroína-detective trabaja de modo voluntario en la construcción de un archivo que busca esclarecer datos precisos de víctimas de violencia arrojadas a fosas comunes. Lo construye con testimonios orales –también con un cuaderno que desempeña un rol clave en la ficción– y con algunos datos que recaba y a los que les brinda una coherencia a partir de un proceso de interpretación.

Assmann se refiere en particular al caso de la Guerra Civil española: «[...] Existió un «pacto de silencio» o de olvido, como ha subrayado Christian Meier. Sin embargo, esto no se produjo al final de la Guerra Civil (1936-1939); fue pospuesto por casi cuatro décadas hasta que la dictadura finalizó con la muerte de Franco en 1975» (2015, 10). Paula buscará adentrarse y conocer este pacto de silencio –el que conserva la familia Beato– para luego desmantelarlo y colaborar con la construcción de la «memoria cultural» de Azafrán, en particular, y de España, en general.

Hay un aspecto que constituye el reverso de la memoria: el olvido. Assmann estudia en «¿De qué manera salir de una historia de violencia compartida?» y en «The Dynamics of Cultural Memory between Remembering and Forgetting» la dicotomía entre el olvido o la recuperación de la memoria desde el plano político y desde el plano individual. Assmann destaca la responsabilidad de no olvidar y el peligro de olvidar.

Paula, *una pequeña mujer roja*, opera como metonimia de una sociedad. Es una mujer herida, mutilada –es coja–, que carga con heridas de su divorcio y el engaño, y que se debate entre el olvidar y el recordar:



Yo he venido a recordar y a olvidarme. A olvidar mientras reconstruyo recuerdos que no son exactamente los míos, pero que, de alguna manera, también me pertenecen. Yo he venido a catalogar restos de fosas, a reconstruir historias truncadas, a localizar nuevos enterramientos ocultos entre los ocultos recuerdos de personas semimuertas. Extenuadas [...] He venido aquí a establecer un nexo entre las pobrezas que persisten, por debajo del oropel, y las novelas de la Guerra Civil que aún tienen protagonistas ambiguos (Sanz, 2020: 43).

Paula no puede olvidar tampoco el equipo que integra: «Ni Paula ni Rosa eran partidarias de elogiar el olvido. “Primero la justicia”, coinciden. “Luego la cicatriz”» (Sanz, 2020: 53). Sin embargo, el pueblo de Azafrán no quiere recordar, o hay personajes que fingen no recordar y es aquí donde encuentra no solo resistencia, sino violencia:

Resulta paradójico que, en el desempeño de nuestras tareas, nos encontremos con personas que olvidan las palabras y los rostros. Hombres que ya solo recuerdan la melodía de una canción (...). Cuando nos ponemos a recordar nos encontramos con gente que ha perdido la memoria. Escribimos la historia, la corregimos, a partir de lagunas y huecos. Patologías, cicatrices del paisaje, senilidad. También nos mueve la mano algún aullido desgarrador. Un hambre. Porque también hay gente que se acuerda de todo. O que no disimula (Sanz, 2020: 100).

La estrategia de olvidar es la que propone Christian Meier (*The Imperative to Forget and the Inescapability of Remembering*), pues permite una pronta integración política y social (Assmann, 2015: 2-5). El silencio, el callar, no recordar, según este criterio, son la garantía para que una sociedad pueda conservar su estabilidad:

¿Por qué llega entonces a este pueblucho para ocuparse de las tareas sucias, desenterrar los huesos muertos –hablamos metafóricamente-, reavivar los odios de una fogata en la que nos quemamos para regenerarnos de noche y al día siguiente volver a arder?, ¿por qué viene Paula a profundizar, desde el átomo, en la fosa, ensanchándola para después desinfectarla con cal viva como una jardinera que solo cultiva crisantemos o una limpiadora por horas? ¿Por qué quiere ponerle nombres a los despojos? (Sanz, 2020: 7)

Este fragmento señala un tipo de «olvido activo», porque además de ser voluntario implica, en cierto modo, la idea de destrucción (Assmann, 2008:

98-99). Este olvido evita la prevención de la recurrencia de hechos violentos – también así lo mostrará Sanz en su novela y Paula será la víctima más visible de esta práctica–. La teórica alemana brinda ejemplos de esta práctica, como el proceso de pacificación tras el fin de la Guerra del Peloponeso, el escenario posterior a la Guerra de los Treinta cuando se anunció la *perpetua oblivio et amnesti* (2015: 1-2). Assmann analiza la Guerra Civil española y, en particular, el momento actual, donde algunas organizaciones y equipos [también debe destacarse la labor de Javier Navarro y de su equipo para encontrar el cuerpo de Federico García Lorca] buscan encontrar fosas e identificar los cuerpos: «Esta forma de conmemoración ritual social o religiosamente motivada trae a su fin una situación intolerable y garantiza a los muertos –y a sus descendientes– el reconocimiento y la paz» (2015: 13).

La idea de reparación y de sanación atraviesa *pequeñas mujeres rojas*: «Hay que reparar lo que está roto y en esta novela hay dos tipos de cuerpos sobre los que se ejerce una violencia extraordinaria: el cuerpo de las víctimas desaparecidas de la Guerra Civil española, y el cuerpo de las mujeres» (Sanz, 2020b: s/p). El crimen de Paula evidencia no solo heridas no cicatrizadas, sino el peligro potencial de dejar heridas abiertas.

## CONCLUSIONES

Sanz cree en el poder transformador de la literatura (2014: 23-25). En el caso de la memoria, uno de los temas que explora la narrativa de la autora, desde una perspectiva de género, la transformación se da a partir de la construcción. Sanz diseña y narra en esta novela la experiencia de un equipo de profesionales que construyen, estudian y cuestionan, casi como detectives, un archivo, «la base de lo que puede ser dicho en el futuro sobre el presente cuando se haya convertido en pasado» (Assmann, 2008: 102)<sup>2</sup>.

Para la construcción de la memoria resulta crucial reunir testimonios, voces y experiencias. Tanto Adela Assmann como Mary Beard comparten la idea de que las mujeres han sido acalladas y sometidas al silencio durante siglos, como personajes, como autoras, como personas anónimas de la his-

---

<sup>2</sup> La traducción es propia. La cita original es: «The archive is the basis of what can be said in the future about the present when it will have become the past».



toría. Sanz busca desde su ficción y también desde la no ficción revertir esta modalidad: «HABLO DEMASIADO. Quizá por ese exceso de trabajo en que casi todas estamos sumidas, mientras disfrutaba leyendo y ordenando los textos de mis compañeras, me quedé afónica. También porque hablo demasiado» (Sanz, 2019: 9). Sanz se refiere a su labor como editora (¿no es también esta tarea, en cierto modo, detectivesca: unir piezas, ideas, buscar un sentido coherente, comprender las intenciones y las experiencias ajenas para lograr una versión de la historia?) de *Tsunami miradas feministas*. La autora se compromete, adopta un rol activo, porque posee la certeza de que el presente es un momento de raíces, cimentaciones y memoria (Sanz: 2019, 7). Sobre este último concepto, así lo precisa Assmann: «El primer lugar donde comienza [la memoria] es en la literatura» (2018, s/p).

No se puede construir memoria si no hay compromiso y la memoria que explora Sanz en *pequeñas mujeres rojas* es, en términos de Assmann, cultural en una doble vía: los personajes de esta novela, a través de la confección de un archivo, construyen este entramado, por un lado, y la propia Sanz colabora con este texto sobre la memoria a enriquecerla, por el otro. Solo con la memoria, que es un concepto más sólido que el recuerdo, en particular la «memoria cultural», se podrá comenzar a sanar como sociedad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMANN, Aleida (2015), «Recordar u olvidar: ¿De qué manera salir de una historia de violencia compartida?», en *Aletheia*, vol. VI, 11, págs. 1-17.

— (2008), «The Dynamics of Cultural Memory between Remembering and Forgetting», en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York, págs. 97-108.

ASSMANN, Jan (2008), «Communicative and Cultural Memory», en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York, págs. 109-118.

BAJTIN, Mijaíl (1985), *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.

BEARD, Mary (2018), *Mujeres y poder. Un manifiesto*, Madrid, Crítica.



- COLMEIRO, José (2015), «Novela policíaca, novela política», en *Lectora*, 21, págs. 15-21.
- FERRARIS, Maurizio (2012), *Documentality. Why is it necessary to leave traces?*, Nueva York, Fordham University Press.
- HALBWACHS, Maurice (2004), *La memoria colectiva*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- LÓPEZ MARTINEZ, Encina Isabel (2020), «Policías y guardias: visión literaria en la nueva novela policíaca española», en *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 26, págs. 239-249.
- NAVAL, María Ángeles (2021), «Estirpe de perpetradores (pequeñas mujeres rojas de Marta Sanz, novela negra de la memoria histórica)», en *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, XXVI, págs. 39-60.
- PERELLÓ TOMÁS, Fátima (2019) «Amor y misoginia. A propósito de *Amor fou* de Marta Sanz», en *Arxius de sociologia*, 40, págs. 31-36.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2014) «Novela policíaca y novela negra: una tentativa de definición», en *Puentes. Revista de crítica literaria y cultural*, 1, págs. 4-9.
- SANZ, Marta (2020a), *pequeñas mujeres rojas*, Madrid, Anagrama.
- (2020b), «Marta Sanz: «En el “noir” es donde mejor cristaliza la idea de que lo personal es político», en *ABC*, 17 de abril.
- [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-marta-sanzen-noir-donde-mejor-cristaliza-idea-personal-politico-202004170053\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-marta-sanzen-noir-donde-mejor-cristaliza-idea-personal-politico-202004170053_noticia.html) [Última consulta: 25 de agosto de 2022]
- (2019), «Prólogo: Afónica», en *Tsunami miradas feministas*, Marta Sanz (ed.), Madrid, Sexto Piso.
  - (2018), *Monstruas y centauras: nuevos lenguajes del feminismo*, Madrid, Anagrama.
  - (2014), *No tan incendiario*, Cáceres, Periférica.



VENTURA, Laura (2019), «Aleida Assmann, la voz de la memoria», en *La Nación*, 6 de agosto. <https://www.google.com/search?q=assmann+laura+ventura&oq=assmann+laura+ventura&aqs=chrome..69i57.12172j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8> [Última consulta: 25 de agosto de 2022].

SOMOLINOS MOLINA, Cristina (2018), «Escrituras del cuerpo: Marta Sanz», en *Olivar*, vol. XVIII, e025. [Última consulta: 25 de agosto de 2022].





## El Palacio de la Nunciatura: Porfirio Barba Jacob en sus espacios íntimos<sup>1</sup>

ESNEDY ZULUAGA

*Universidad Nacional Autónoma de México*

**Resumen:** En 1920 el poeta colombiano Porfirio Barba Jacob reescribió el poema «Tragedias en la obscuridad» y lo tituló «Acuarimántima». El proceso de escritura se dio en el Palacio de la Nunciatura, donde brotó como un hechizo la palabra «Acuarimántima». El recinto y todo lo que allí ocurrió alrededor de la nueva versión del poema es el motivo de esta investigación de carácter biográfico. Varios artistas participaron en las tertulias nocturnas en las que ocurrieron supuestos fenómenos espiritistas. Este ambiente propició la dinámica creativa del surgimiento de «Acuarimántima», además de dar cuenta de la bohemia del México de los años veinte.

**Palabras claves:** Barba Jacob, Acuarimántima, Palacio de la Nunciatura, Biografía

### The Nunciature Palace of the poet in his intimacy

**Abstract:** In 1920 the Colombian Poet Porfirio Barba Jacob rewrote the poem «Tragedias en la obscuridad» and tittle it «Acuarimántima». The written process happened at the Palace of the Nunciature, where the word «Acuarimántima» sprouted as magic. The place and all that happened around the new version of the poem is the purpose of this biographical research. Several artists participated in the multiple gatherings in which alleged spiritualistic phenomena occurred. This environment propitiated the creative dynamics of the emergence of «Acuarimántima» besides representing the Mexican bohemia of the twenties.

**Keywords:** Porfirio Barba Jacob, Acuarimántima, Nunciature Palace, Biography

<sup>1</sup> Artículo derivado de la beca posdoctoral 2022-I del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

*Mis poemas diabólicos, que sólo son para hechizados,  
nacieron en el Palacio de la Nunciatura*

Barba Jacob

**D**e los tantos hoteles, pensiones y apartamentos donde vivió Barba Jacob, ninguno más enigmático que el Palacio de la Nunciatura. Con este pomposo nombre el poeta bautizó un edificio ubicado en la calle Bucareli de Ciudad de México, destinado al Nuncio Apostólico. El recinto no se empleó para tal fin y se convirtió en apartamentos de alquiler: «elevada en el cuarto piso, bajo el emblema de la tiara de los Pontífices, un salón de altos techos, claro y sobrio, que me servía de dormitorio, de tertulia y de cuarto de trabajo» (1933b: 39). Así describió Barba Jacob la edificación que ocupó tres meses, de julio a octubre de 1920, donde vivió entre los excesos y dio rienda suelta a su homosexualidad. Pero, además, «donde había vislumbrado la clave de su poesía, a las puertas del misterio» (Vallejo, 2008: 31).

Barba Jacob hizo de lo ocurrido un carnaval que trascendió los muros del Palacio. Este espacio fue definitivo en su escritura; concibió poemas de alta factura como «El son del viento» donde el «yo» se define desde el interior, empleando la fuerza del viento que choca contra las paredes, separando el afuera del adentro. Es el poema más destacado de esas noches efervescentes que tienen al viento como música de fondo. El Palacio es el lugar de las experiencias internas que determinaron la configuración de «Acuarimántima».

En los excesivos jolgorios participaron algunos de sus amigos de la época, entre los que destacan Leopoldo de la Rosa, Juan Cotto y Toño Salazar. Estos «memorables sucesos» le inspiraron unos «reportazgos» que publicó en *El Demócrata* de México bajo el título «Los fenómenos espíritas en el Palacio de la Nunciatura» (*Cartas*, 1992: 139). «Acuarimántima» es producto de las sesiones espiritistas que Barba Jacob presidió, uno de los «poemas diabólicos» (1933b: 39), reelaborado desde el recinto maligno donde puso a prueba sus proyecciones escriturales como poeta de la América hispana e indígena, que soñó unificar desde la poesía.

De los hechos acontecidos, alucinados o imaginados en el Palacio quedaron registros literarios, periodísticos y recuerdos en la memoria de los participantes. Algunos los compartieron y son una fuente invaluable para el en-





tendimiento de la nueva versión de «Acuarimántima»; además, dan cuenta de la posibilidad de reconstruir la vida intelectual de Barba Jacob a partir del poema. Sin el estudio de este espacio, el acercamiento a «Acuarimántima» y a la vida del poeta quedarían incompletos. Gran parte de las nuevas incorporaciones están relacionadas con el Palacio como espacio íntimo que le abrió las puertas del misterio a Barba Jacob: «huésped en cuyo honor se ejecutaban los juegos maravillosos» (1933b: 39).

«Acuarimántima no es una estación de Michoacán: es una jitanjáfora» («Claves», 1932: 18), afirmó Barba Jacob en el texto introductorio a *Canciones y elegías*. En la efervescencia del Palacio y todo su universo sonoro apareció la jitanjáfora. Es posible establecer la conexión entre el Palacio, el concepto jitanjáfora y la palabra «Acuarimántima» a partir de la relación intelectual entre Barba Jacob, Rafael Reyes y Salazar, que luego se extiende a Cotto y a Rafael Arévalo Martínez.

El término jitanjáfora fue acuñado por Reyes y dado a conocer en 1929 en la revista argentina *Libra*. Con el ensayo «Las jitanjáforas», Reyes definió un tipo de composición en la que intervienen letras, sílabas y palabras inventadas, en un orden no dirigido por la razón sino por la sensación. Lo determinante era el sonido, el ritmo, la cadencia diseñada desde y para la oralidad: decir, recitar o cantar una construcción auditiva en la que actúan ruidos, pausas, cambios de tonos y de velocidades en las agrupaciones silábicas, de voces y demás elementos de la expresión oral puesta en escena; la «sintonía invisible del poema» (Reyes, 2003: 7).

Este juego se convierte en un cuerpo sonoro que abarca desde un solo vocablo hasta una composición larga y elaborada, a la que Reyes (2003) no dudó en llamar poema. De ahí que la palabra «Acuarimántima» pueda ser entendida como una jitanjáfora. No solo porque es inventada, sino por su sonoridad esdrújula que evoca al mar, al agua, al azul, al manto, al ritmo, a la rima o a la ausencia de ella y a un sinnúmero de sensaciones indescriptibles. Toda jitanjáfora tiene un especial sentido en bloque, una totalidad determinada por la experiencia del decir, que solo puede experimentarla quien se adentra en su significación sonora en el proceso lúdico de su creación.

En el ensayo, Reyes dedicó el último apartado a Barba Jacob: «poeta de múltiples nombres, nacionalidad múltiple y también múltiple psicología»

(2003: 21). Aunque desde 1922 el poeta cambió su nombre a Porfirio Barba Jacob, Reyes seguía diciéndole Ricardo Arenales<sup>2</sup> en 1929, quizás porque no tenía noticias del cambio de nombre o, simplemente, prefirió llamarlo con el seudónimo con el que lo conoció en Monterrey en 1908. Las jitanjáforas eran ahora el motivo del reencuentro. Reyes incluyó una composición que hizo Barba Jacob en su infancia: «este arreglo silábico que frecuentemente se sorprendía recitando en su interior» (2003: 21):

La galindin jón di júndi,  
 la járdi jándi jafó,  
 la farájja jja,  
 la farájja fó.  
 Yáso déifo déiste húndio,  
 dónei sopo Don Comiso,  
 ¡Samalesita!

Probablemente esta sea la primera composición poética de Barba Jacob. Recuerda Reyes, al publicar «este poema absoluto ¡tan anterior a Blumner!» , que Salazar memorizó y recitaba en París «con una dicción impecable y fluida» (2003: 21). Ya Reyes se había referido a Blumner al final del octavo apartado del ensayo, citando un consejo que le daba a sus discípulos: no dejarse llevar por las «aparentes facilidades del género», «la poesía absoluta tiene leyes fijas y eternas, leyes que cada uno ha de descubrir por su cuenta» (2003: 17). Un poema no es más que la forma como se recita, concluía Blumner. Reyes conectó la composición sonora de Barba Jacob con la oralidad que contagió a Salazar y la integró al corazón argumentativo de su propuesta teórica.

Ya definido y ejemplificado el asunto de las jitanjáforas, Reyes retomó la referencia introductoria que inspiró el ensayo: el poeta cubano Marino Brull<sup>3</sup> les enseñó a sus hijas una «travesura silábica» que repetían las niñas en las reuniones como «verdadera canción de pájaro» (2003: 22). Una de las combinaciones silábicas más sonoras de la composición era jitanjáfora. Reyes, fascinado con el espectáculo acústico, llamó a las niñas jitanjáforas y en el ensayo empleó la misma palabra para nombrar los poemas que exhiben ese

<sup>2</sup> El nombre de bautizo del poeta fue Miguel Ángel Osorio Benítez (1883-1942). Maín Ximénez, Ricardo Arenales y Porfirio Barba Jacob son los tres seudónimos más importantes que empleó

<sup>3</sup> Brull y Reyes se conocieron en París por sus cargos diplomáticos en representación de Cuba y México.



tipo de disposición sonora.

El 2 de mayo de 1929 Brull le envió a Reyes desde Francia «el poema de las gitanjaforas»<sup>4</sup> (2003: 184). Además, le confirmó que Salazar le enviaría a la brevedad los versos de Barba Jacob. El ensayo de Reyes estaba en marcha y llegaría más tarde a manos de Barba Jacob. Después de más de quince años sin verse, el 31 de febrero de 1931, desde Monterrey, Barba Jacob le remitió a Reyes una carta hasta Río de Janeiro para agradecer su inclusión en “Las jitanjáforas”. Acorde a su temperamento inconformista anota: «Ya en un libro de Max Daireaux<sup>5</sup> había visto yo una transcripción, tan equivocada como la que Toño Salazar le dio a usted en París, de mi primera “poesía revolucionaria”» (*Cartas*, 1992: 134).

Ante todo, la carta es una afirmación de una amistad afectuosa: «Mi propósito es enviar a usted un entrañable saludo, decirle que su nombre y su gloria están siempre en mi corazón y en mi mente» (1992: 134). El ensayo de Reyes activó una relación epistolar en pausa y con estas palabras se despidió Barba Jacob para avivar esa vieja amistad y recordarle a Reyes que su nombre ya no era Ricardo Arenales: «Su amigo de siempre, Porfirio Barba Jacob» (1992: 135). Reyes entendió muy bien el mensaje y el 3 de marzo de 1931 dio inicio a una cariñosa carta: «Queridísimo Porfirio» (1992: 135), en la que le reitera su admiración: «En París, Toño Salazar me daba ocasiones frecuentes para recordarlo a usted. Aun sin eso, yo no puedo olvidar la sacudida eléctrica que recibí al acercarme a usted el primer día, ni podría borrarse de mí la señal de nuestra amistad» (1992: 136).

Reyes conoció a Salazar en los años veinte en París, cuando ambos ocupaban cargos diplomáticos. Gracias al recado que le dio Brull de parte de Reyes, Salazar le envió a principios de mayo de 1929 una carta con la transcripción del poema. Aunque la carta no tiene fecha, el 12 de mayo Reyes registró en su diario la recepción: «Al fin envía Toño Salazar las jitanjáforas de Arenales» (1969: 277). La carta pone en evidencia, además del cariño que

---

<sup>4</sup> Respecto a la ortografía del término, Brull le responde a Reyes el 7 de mayo con una reflexión muy potente sobre la elección entre «g» y «j»: «La sugestión ortográfica de gitano me llevó a conservar la g, sin otra razón, en la palabra inventada. En poemas así, donde la libertad es máxima, corre uno el peligro, por falta de costumbre, de no sacarle todo el partido posible —gráfico y ortográfico y aún rítmico— a esa libertad» (2003: 184).

<sup>5</sup> Barba Jacob se refiere a la inclusión (también con el nombre de Ricardo Arenales) de Daireaux en su libro *Panorama de la littérature hispano-américaine* (1930).

se tenían Salazar y Reyes, el trabajo que le tomó a Salazar transcribir una composición oral que recitaba con tanta facilidad y la dificultad a la hora de elegir la disposición gráfica:

Quizá esa sea la ortografía. En todo caso lo hago para que Ud. recuerde el ritmo; todo se mezcla en esta poesía hasta formar una sola palabra, un solo ritmo; desde la alegre *galindinjón*di, hasta el trágico *Samalesita!*... [...] Nunca había pensado en la ortografía [...] En todo caso le envió la pronunciación. Todas las palabras se unen para el canto (2003: 186).

Salazar intervino en la composición, en consonancia con la dinámica creadora, rítmica y sonora de las veladas del Palacio: «La primera estrofa es de la infancia de Arenales; él la había dejado perder. Con la marihuana formé yo la segunda estrofa, que es completamente distinta y la más loca y más rara y más misteriosa» (2003: 186). Salazar invitó a Reyes al ritmo a través de la transcripción, una intervención a la propuesta de Barba Jacob. Reyes también contribuyó con unos ajustes y adaptó las sugerencias de Salazar al poema.

Además, Brull inventó el término «gitanjafora», que popularizó y teorizó Reyes en la forma ortográfica de «jitanjáfora». Salazar escuchó, completó y memorizó la jitanjáfora de Barba Jacob, pero Reyes le dio la grafía final a la composición oral ya intervenida. Finalmente, Salazar conectó el aparato teórico de jitanjáfora para dimensionar la potencia de «Acuarimántima» en términos de esa construcción a la que refiere Barba Jacob en el texto introductorio a *Canciones y elegías*. Esta red intelectual entre Reyes, Salazar y Barba Jacob está mediada por la admiración y la potencia de la creación colectiva conjugada en la jitanjáfora, concepto que define con una precisión absoluta la palabra y alcances de «Acuarimántima».

Pero la historia de «Acuarimántima», como palabra y poema, apenas comienza. Salazar fue uno de los más asiduos visitantes y testigos directos de los supuestos sucesos ocurridos en el Palacio durante las tertulias nocturnas. Entre la efervescencia de los jolgorios y los juegos verbales brotó la palabra «Acuarimántima» de su boca, quien se la ofreció a Barba Jacob como afirmación del poder creador de su poesía. Barba Jacob le correspondió la ofrenda dedicándole el poema a Salazar. Se estaba gestando la segunda versión que brotó de los excesos de poesía, música, licor y marihuana, propia de la bohemia de los años veinte en México.



Basta citar un fragmento de los famosos «reportazgos» de Barba Jacob para imaginar el contexto desatado, oscuro y auditivo mediado por el agua misteriosa en la que Salazar creó la jitanjáfora:

Yo temblaba. Una onda de hechizo, un hálito indescriptible, algo como un fluido misterioso flotaba en la atmósfera [...] Repentinamente, un agua cálida, salobre, que nos conmovió a manera de una onda eléctrica, cae sobre cada uno de nosotros, como si alguien vaciara jeringuillas sobre las cabezas erizadas; el líquido se desparrama [...] A veces el agua, al caer, produce un raro chasquido, cual si la mano que la vierte poseyera una fuerza terrible («Fragmentos», 1982: 118-119).

Parte de este relato se lo compartió Salazar a Luis Gallegos Valdés en París, cuando ambos eran funcionarios diplomáticos de El Salvador: «Toño me confirma que las experiencias en el caserón resonante y embrujado de la calle Bucarelli fueron ciertas, como ciertos fueron los fenómenos que allí ocurrieron: voces, ruidos, estrépito, quejidos, agua sucia lanzada como una jeringuilla» (Gallegos, 1982: 110). Salazar se expresó con la convicción de lo vivido en la «pequeña tertulia de la noche» («Fragmentos», 1982: 116).

Gallegos registró los encuentros con Salazar en *Caricaturas Verbales. Conversaciones con Toño Salazar* (1982). El ingenioso volumen no es solo un retrato de la figura intelectual de Salazar y de su relación con Barba Jacob, sino que abordó por primera vez la influencia de Salazar en la aparición de «Acuarimántima». Gracias, en gran parte, al interés que le suscitaba la figura del poeta colombiano a Gallegos, motivo que le ayudó a sacarle a Salazar detalles trascendentales de esa amistad intelectual.

Ninguna explicación del sentido de «Acuarimántima» más próximo a la jitanjáfora que la construida por Gallegos en las conversaciones con Salazar, «tan eufónica, tan sonora y bella» (1982: 112):

[la] palabra «acuarimántima» no significa nada —o significa mucho— y que fue inventada por él y ofrecida al poeta Barba-Jacob como una joya fulgurante en los diálogos abracadabrantés, oyendo ruidos inexplicables en el techo y detrás de las paredes, estando algunas veces bajo el influjo de la marihuana todos los presentes, en las agitadas noches del Palacio de la Nunciatura (1982: 111).

En memoria de los inolvidables sucesos, Salazar y Barba Jacob aparecieron juntos en el número inaugural de *La Falange*. La caricatura de Salazar abrió «El son del viento», que cerró con la indicación: «México. P. de la N. 1920» (1922: 10). La revista, además, contribuyó con esa leyenda negra al presentar a Gabriela Mistral en contraste con Barba Jacob, «dos grandes poetas de América. Ella es la voz angélica de los proverbios bíblicos; él la voz satánica tremenda que también cabe en la Biblia. Luz y sombra. Dos poetas y una sola verdad» (1922: 64).

La dirección orquestal de esa «voz satánica» («Fragmentos», 1982: 116) en el Palacio tuvo una actuación estelar: el protagonista de Cotto. Su dramatismo mereció el pomposo nombre de Wenceslao del Monte-Rolland en los reportajes de *El Demócrata*. Su entusiasmo por los versos y sus particularidades extrañas lo atrajeron fatalmente hacia Barba Jacob. Si Salazar es la pieza clave en la aparición y configuración de la palabra «Acuarimántima», en el entendido de la jitanjáfora, Cotto lo es en la reescritura de «Tragedias en la obscuridad»: «Del Monte-Rolland intimó conmigo. Suspense de mis palabras, de mis teorías, interesado en mis estudios, deseoso de seguir paso a paso la composición de mi poema dramático sobre la vida y la muerte de Maín Ximénez» (1982: 116).

Estaba en construcción la segunda versión del poema en medio de las extravagancias de Barba Jacob que, bien sabidas sus limitaciones económicas, contaba con las atenciones de un fiel sirviente: «mi buen criado indio, Espiridión Rodríguez, que por su fealdad y su silencio parecía un ídolo de su raza» (1933b: 39). Pero ningún asistente comparable al pintoresco Cotto: «potencia sin igual de simulación, que vestía con el ropaje de la infantilidad más encantadora un egoísmo bajo y feroz; no mal proporcionado; blanducho aunque parecía rollizo, y la boca sin dientes, por donde borbotaba latines eclesiásticos en medio de un loco júbilo animal» (1933b: 38). Cotto, de tan solo dieciocho años, se conectó a todos los desvaríos de Barba Jacob.

Desde el interior del Palacio nació el misterio de la poesía de Barba Jacob. Cotto fue la fuente concreta de esa creación enigmática, el protagonista y el causante de los fenómenos espiritistas ocurridos entre el 6 y el 10 de agosto, según el propio Barba Jacob lo expuso en *El Demócrata*, donde recreó día a día los sucesos que se iniciaron con la terrorífica presencia de una figura encapuchada gritando en latín. En esa primera noche estaban, entre otros,



Espiridión, Salazar, de la Rosa y Wenceslao (Cotto). Relató Barba Jacob que, una vez se fueron sus invitados, y quedando en compañía de Wenceslao y su criado, todos los objetos empezaron a flotar, bajo la atmósfera enrarecida de un hechizo. Gritos, aullidos, lamentos y todo un escenario terrorífico acompañó las noches siguientes.

Arévalo recibió a Cotto en Guatemala en su paso de El Salvador a México y su experiencia afina este macabro retrato: el joven salvadoreño, mentiroso y glotón, llevaba objetos robados a su casa y contraía deudas impagables. Era natural que este personaje pintoresco, además poeta, tuviera todas las simpatías del excéntrico colombiano y que incluso se convirtiera en su amante, como lo afirmó Salazar años después. Cotto vivía en la capital mexicana con Salazar, pero terminó instalado en el Palacio con Barba Jacob, llegó a México muy joven y entabló relaciones con el círculo intelectual más importante de su tiempo, entre los que destacaron Rafael Heliodoro Valle, Enrique González Martínez y José Vasconcelos.

Hay un registro epistolar muy especial entre Valle y Barba Jacob que demuestra que la conexión se mantuvo a distancia con Cotto. El 16 de diciembre de 1925 Barba Jacob le escribió a Valle desde La Habana. Valle le respondió el 3 de enero de 1926:

«Nos encanta tu viaje a Europa. ¡Al fin! Uno de los que está más entusiasmado por seguirte es don Juan E. Cotto [...] estamos escribiendo unos apuntamientos deliciosos que serán forzosamente consultados por los biógrafos y por los eruditos que se ocupan de tu vida y milagros en los tres elementos teologales» (*Cartas*, 1992: 111).

Esta complicidad estaba ligada a los sucesos del Palacio, en consonancia con la ironía al eludir a la «vida y milagros» en la fe, la esperanza y la caridad: virtudes teologales opuestas al poeta demoníaco que murió en México muy joven sin publicar su obra.

Dos años después, la UNAM editó su libro *Cantos de la tierra prometida*. En el prólogo Vasconcelos señaló la necesidad de ingresar a «Cotto (tal como se ha hecho ya, y muy justificadamente, con el nombre del colombiano Porfirio Barba Jacob) en la apretada fila de los poetas líricos de México» (1940: VI). El libro fue un homenaje póstumo al salvadoreño que vivió veinte años en

México y Barba Jacob era el ejemplo del reconocimiento y aprecio de sus contemporáneos, que posicionaría a Cotto.

La intensa y demoniaca conexión de Barba Jacob y Cotto fue motivo para que recreara los sucesos del Palacio con la convicción de lo ocurrido. En la segunda parte de «Interpretaciones» Barba Jacob recuerda el último y terrible día que pasaron en el Palacio en compañía de Leopoldo de la Rosa, Espiridión Rodríguez y El Infantito. El foco se rompe, el viento frío se intensifica y tira las puertas, se sienten manos golpeando el suelo y El Infantito que ya dormía se levantó:

Y él cae a mis pies, con la faz espantosa, semi-articulando palabras delirantes y con una inquietud en el corazón que parece que su carne está ardiendo [...] Al día siguiente, después de escenas más espantosas aún, Leopoldo hizo que un pastor protestante fuese a exorcizar el Palacio. Pero un General cuya esposa malparía a la sazón, por horror a los espíritus, nos iba a matar con una pistola, y tuvimos que irnos: el fantasma y egregio poeta, no sé a cuál de sus Tebaidas; yo, y mis líos conmigo, a un hotel trufado de chulos y prostitutas (1933b: 39-40).

Así terminó la estancia en el Palacio: «Siempre recordaré con horror una noche [...], al agua salobre y tibia que mano invisible nos arrojaba, como al ir y venir de objetos menudos, reíamos en medio de asombros, quizá un poco avergonzado yo de la ignorancia con que acogía aquella revelación de algo nuevo y magnífico» (1933b: 38-39). Le confesó el propio Arqueles Vela a Vallejo: «¡Orines! Eso es lo que eran: orines», «Todo eran burdas patrañas de Arenales» (Vallejo, 2008: 102). Pero en el relato de Barba Jacob no aparecen indicios de licor o marihuana en la que el pontífice de los excesos quería iniciar a Vela, que «asistió a tres al menos de las sesiones de espiritismo», realmente «burdas orgías de homosexualismo y marihuana, en que los asistentes se orinaban y lanzaban los orines al techo, entre carcajadas estentóreas. Eso era todo: patrañas y falacias» (2008: 102) orquestadas por Barba Jacob y protagonizadas por Cotto.

El impacto que Cotto dejó en Barba Jacob fue similar al que Barba Jacob produjo en Arévalo desde que se conocieron en 1914 en Guatemala. El protagonismo que le dio Barba Jacob a Cotto en sus reportajes sensacionalistas, la narración que le hizo a Arévalo de los tan mencionados eventos en su segun-





do viaje a Guatemala y el conocimiento que Arévalo tuvo de su huésped<sup>6</sup>, años atrás, motivaron la escritura de *Las noches en el Palacio de la Nunciatura* (1927) bajo el protagonismo de José Meruenda, Manuel Aldano y Aretal.

El lugar de la escritura de «Acuarimántima» es el núcleo de la novela de Arévalo, de ahí su importancia en esta construcción biográfica. Arévalo ya había convertido a Barba Jacob en materia literaria en «El hombre que parecía un caballo»<sup>7</sup> (1915), ahora sus historias del Palacio lo inspiraron a integrarlo al elenco de su nueva novela con el nombre de Aretal. Las relaciones son transparentes: Aldano ya había protagonizado dos novelas autobiográficas de Arévalo: *Una vida* (1914) y *Manuel Aldano* (1922)<sup>8</sup>, en las que se proponía como su *alter ego*.

Tanto en el cuento como en la novela, Aretal ostenta el mote de «El Señor de los Topacios» (Arévalo, 1997: 6). En el cuento «sacó el cartapacio de sus versos» (1997: 6), que eran collares de piedras preciosas. Símil de sus «versos inorgánicos. Eran el alma traslúcida y radiante de los minerales; eran el alma simétrica y dura de los minerales» (1997: 6). Después sacó de «nuevo topacios, con gotas de luz, con acumulamientos de sol, con partes opacamente radiosas» (1997: 6).

Según Barba Jacob, en «Interpretaciones», un crítico mexicano afirmó que sus composiciones serían estigmatizadas «por cierto perfume artificial que emana de ellas y, como todo lo artificial muy penetrante» (1933b: 38). Arévalo describió a Aretal como un poeta frío, calculador y de una radiancia opaca. Los topacios, los minerales que tienen más peso en la narración, son un símil de sus poemas artificiales. Un asunto era Barba Jacob, otro «El Señor» de Aretal, el diálogo estaba abierto. La realidad alimentó la creación, fue su materia prima, y la deformación de esa realidad la clave que encontró Arévalo para fundar su escritura, para darle potencia a una obra encumbrada en la figura de Barba Jacob.

Esta práctica biográfica, muy recurrente en la narrativa de Arévalo, volvió a repetirse en *Las noches en el Palacio de la Nunciatura*. Barba Jacob regresó

---

<sup>6</sup> Registró Teresa Arévalo en *Rafael Arévalo Martínez. Biografía de 1884 hasta 1926* la llegada de Cotto a su casa en Guatemala y la fascinación que tuvo en su padre la incómoda y extraña visita, que «conquistado, decidió ayudarlo dándole posada durante veinte días» (1971: 343). Su padre, sabiendo quién era Cotto antes de recibirlo, lo condicionó a que se fuera en ese periodo sin necesidad de recordarle el plazo.

<sup>7</sup> Cuento que llevó a la fama a Arévalo, protagonizado por Aretal.

<sup>8</sup> Con *Hondura* (1947) Arévalo cerró la trilogía de novelas autobiográficas.

a Guatemala en 1922 tras ser expulsado de México y la novela recreó este nuevo encuentro de Arévalo y Barba Jacob. Al elenco principal de la novela se sumaron: Toño Morazán, Leopoldo de la Flor y Espiridión. La novela de Arévalo es un registro literario de los fenómenos espiritistas, aunque no los presencié dejó constancia a través de la literatura de la actividad creativa ocurrida en el recinto dando cuenta del carácter demoniaco de Barba Jacob en consonancia con Cotto.

En la novela, Aldano se sintió fuertemente atraído por la presencia de Aretal. Una atracción intelectual y mística en la que tuvo cabida esta aparición: «El misterioso Señor de Aretal bajó de las nubes, descendió de quién sabe que astro desconocido, sobre la pequeña y linda ciudad de Guatemala» (Arévalo, 1927: 39). Esa seducción ejercida por Aretal desestabilizó la pasiva y monótona vida de Manuel, obnubilado por el «magnífico señor de los topacios» (1927: 46). Al punto que llegó a olvidar las obligaciones de su vida corriente: «Y Manuel revivía su pasado, se acordaba de su apegamiento al señor de los topacios, de aquellos días en que se olvidó hasta de su mujer y de sus hijos por tener el gusto de hablarle» (1927: 41).

Cotto está personificado en Meruenda, que «produjo en Aldano una fuerte y extraña impresión» (1927: 8). Este personaje glotón, con tendencia a los vicios, encarna la oscuridad de Satán. En voz del propio Aretal: «Meruenda era el diablo o su pariente cercano» (1927: 46), que llegó a triangular ese vínculo de atracción entre Aldano y Aretal. La diferencia entre Aldano y Meruenda está en esta descripción: «la avidéz bestial de Meruenda cuando se trataba de alimentarse. Aldano, que vivía a té y tostadas» (1927: 13). Frente a la figura del «poeta flaco, maliciente, exangüe» (1927: 7) aparece una grotesca «trompa prehensil, succionante, alargada... y brutal; sí, brutal porque no era humana, era de bruto» (1927: 27).

Barba Jacob determinó la carrera literaria de Arévalo, que nuevamente empleó la profundidad radiante y oscura de Barba Jacob, pero ahora con motivo del recinto embrujado para su novela. Barba Jacob fue la forma de acceder a ese plano misterioso de orden demoniaco vedado al juicio puritano de Arévalo, que experimentó desde la escritura los libertinajes de Barba Jacob y Cotto. ¿Qué hubiera sido de su tibia existencia sin la cercanía de estos dos desenfundados y encausados en las letras?



El ímpetu de Barba Jacob era de tal entereza intelectual que una vez sacado, casi a tiros, del Palacio, se fue a vivir al Hotel Nacional; allí escribió de un tirón «La divina tragedia», prólogo del libro que soñaba publicar. En treinta y tres cuartillas expuso su agenda literaria y el devenir de su poesía en el contexto hispanoamericano. «La divina tragedia» tiene un evidente carácter autobiográfico y el subtítulo «el poeta habla de sí mismo» lo establece explícitamente. No hay una narración detallada sino pasajes importantes de su vida, que atienden al sentido profundo del nacimiento de su vocación lírica y a la exposición de un sistema de principios que desvelan los fundamentos de su obra poética en busca del poema perfecto.

La palabra «Acuarimántima» aparece por primera vez registrada en «La divina tragedia», en relación al concepto de «poesía perfecta» en la que «está simbolizada una divina tragedia» (1933a: 15). La búsqueda de la forma perfecta es heredada del modernismo, pero el concepto de Barba Jacob está fundado en la expresión sonora a la que aspira el poema. «Acuarimántima» es el producto mejor logrado de ese proyecto, es una consecuencia directa de los excesos del Palacio y los procesos creativos que allí acontecieron.

«Acuarimántima» son los sonidos entre los muros del Palacio, donde Salazar articuló la jitanjáfora en una de esas noches de incoherencias y balbuceos. Este recinto caótico fue decisivo en la concreción de grandes proyectos poéticos, concebidos en la intimidad de los excesos colectivos. Periodistas, poetas, artistas, caricaturistas, políticos, intelectuales, estafadores y hombres de a pie pasaron por el recinto entre la música, el alcohol y las drogas. Dejaron su huella y vibraron con la hecatombe de los versos de Barba Jacob y con la profundidad sonora del aura misteriosa que los arrojó a «Acuarimántima».

Barba Jacob se proyectó para la posteridad como poeta maldito: «Mis poemas diabólicos, que sólo son para hechizados, nacieron en el Palacio de la Nunciatura de nuestra bella e ilustre México, en medio de muy oscuros fenómenos» (1933b: 39). «Acuarimántima» fue su patria y desde allí logró expresar su gran anhelo de libertad y unificación del continente: «En libre vuelo, el cielo de mi América / hender he visto un cóndor negro, errante...» (*Poesía*, 2006: 253). «Acuarimántima» es el más audaz de sus «poemas diabólicos» potenciado en la efervescencia de los sucesos espiritistas ocurridos en un recinto de origen católico, pero destinado a la lujuria, a la creación poética y al goce de la íntima tertulia. Estos meses de intenso libertinaje son además

una puesta en escena de su dramatismo utilitario, que se traduce en su poesía en el encuentro y afirmación con el «Misterio» (1933a: 40).

Barba Jacob revivió y reafirmó los supuestos sucesos diabólicos sin aclarar que fueron producto de la puesta en escena de una teatralidad macabra, que suponía una creación poética de alta factura, con Maín en el centro de sus preocupaciones escriturales. Esta figura protagónica de su poesía también fue el motivo para que Barba Jacob confesara entre líneas la dinámica de su poética diabólica:

Entonces resolví dejar abiertas las puertas del Misterio a Maín Ximénez [...] Por poco reflexivo que se quiera suponer a un artista, no lo será tanto que, después de mirar semejantes maravillas, no deje abierta en sus obras una ventana para que entren por ella las ráfagas del Misterio [...] Tragedias de gusanos, en resumidas cuentas. Nada mejor que una buena mesa, un buen vino, un buen humo y una buena carne de lujuria, en las noches tenebrosas (1933a: 40).

Esa es la descripción más honesta de Barba Jacob reconstruyendo la intimidad de su creación. El misterio minúsculo de «Tragedias en la obscuridad» («Soy esa sombra entre la red cautiva / de un fuerte halago en el misterio oculto» (*Poesía*, 2006: 78) se vuelve mayúsculo y magnificado en «Acuarimántima» («Soy esa sombra pávida, cautiva / de un Gran Misterio en el misterio oculto» [262]). «Acuarimántima» es el lugar al que llegará Maín aunque no llegue. El enigma de la poesía es su destino: «el Enigma, el Enigma inviolado», «¡El enigma, por siempre inviolado!» (267).

La construcción de Barba Jacob desde los fenómenos espiritistas es una puerta que se abre «a los hálitos del Misterio» (1933a: 32) de su poesía y en concreto de la tragicomedia de Maín Ximénez. Pero es en la extravagante convivencia con Cotto cuando Barba Jacob logró afinar el perfil de Maín en «Acuarimántima», con la creación del «Infantito de la Buena Estrella»: «un personaje que puede hacer coro a Maín en sus andanzas; tiene hasta los tonos de las marionetas...» (1933a: 32). Barba Jacob calculó el diseño, estaba detrás de las tablas para darle la razón a Arévalo al señalarlo de artificial, por oposición al concepto de sinceridad modernista. Ya Barba Jacob, como sin duda también lo está haciendo Arévalo, va por el camino de las vanguardias. El artificio que exploraron magistralmente en sus creaciones es la prueba irrefutable.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÉVALO ANDRADE, Teresa (1971), *Rafael Arévalo Martínez. Biografía de 1884 hasta 1926*, Guatemala, Tipografía Nacional.
- ARÉVALO MARTÍNEZ, Rafael (1927), *Las noches en el Palacio de la Nunciatura*, Guatemala, Tipografía Sánchez & de Guise.
- (1959), *Hondura*, Guatemala, Editorial del Ministerio de Educación Pública «José de Pineda Ibarra».
  - (1997a), *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, edición de Dante Liano, Madrid, ALLCA XX.
  - (1997b), «Cómo compuse “El hombre que parecía un caballo”», en Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, edición de Dante Liano, Madrid, ALLCA XX, págs. 485-487.
- BARBA JACOB, Porfirio (1922), «El son del viento», en *La Falange. Revista de Cultura Latina*, 1 de diciembre.
- (1932), «Claves», en Justino Fernández y Edmundo O’Gorman (eds.), *Canciones y Elegías*, México, Alcanía, págs. 13-21.
  - (1933a), «La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo», en Rafael Arévalo Martínez (ed.), *Rosas Negras*, Guatemala, Imprenta Electra - G.M. Staebler, págs. 3-33.
  - (1933b), «Interpretaciones», en Rafael Arévalo Martínez (ed.), *Rosas Negras*, Guatemala, Imprenta Electra - G.M. Staebler, págs. 36-41.
  - (1982), «Fragmentos (“Los fenómenos espíritas en el Palacio de la Nunciatura”», en Luis Gallegos Valdés (ed.), *Caricaturas verbales. Conversaciones con Toño Salazar*, San Salvador, Ministerio de Educación. Dirección de Publicaciones, págs. 113-120.
  - (1992), *Cartas de Barba Jacob*, edición de Fernando Vallejo, Bogotá, *Revista Literaria Gradiva*.
  - (2006), *Poesía completa*, edición de Fernando Vallejo, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

- BRULL, Mariano (2003), «Dos cartas de Mariano Brull a Reyes», en Rose Corral (ed.), *Libra 1929*, México, El Colegio de México, págs. 183-185.
- GALLEGOS VALDÉS, Luis (1982), *Caricaturas verbales. Conversaciones con Toño Salazar*, San Salvador, Ministerio de Educación. Dirección de Publicaciones.
- REYES, Alfonso (1969), *Diario 1911-1930, 1*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- (2003), «Las jitanjáforas», en Rose Corral (ed.), *Libra 1929*, México, El Colegio de México, págs. 5-22.
- SALAZAR, Toño (2003), «Una carta de Toño Salazar», en Rose Corral (ed.), *Libra 1929*, México, El Colegio de México, págs. 185-186.
- VALLEJO, Fernando (2008), *Barba Jacob el mensajero*, Bogotá, Alfaguara.
- VASCONCELOS, José (1940), «Prólogo», en Juan Cotto, *Cantos de la tierra prometida*, México, Imprenta universitaria UNAM, V-VI.



# Philobiblion

RESEÑAS







**Rodríguez Garabatos, Blanca P., *Emilia Pardo Bazán. Visiones del dandismo*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2021, 155 pp.**

MIGUEL RODRÍGUEZ DE RIVERA HERRERA  
*Universidad Carlos III de Madrid*

---

Como bien apunta en el prólogo Marisa Sotelo Vázquez, catedrática de Literatura Española de la Universidad de Barcelona, este libro, enmarcado en las distintas publicaciones y homenajes realizados con motivo del centenario del fallecimiento de doña Emilia Pardo Bazán, hay que leerlo conjuntamente con *Emilia Pardo Bazán y la moda*, obra de la misma autora, Blanca Paula Rodríguez Garabatos, y fruto de su tesis doctoral. Así, estamos ante un libro clave para el estudio de la literatura pardobaziana desde la óptica de la Historia de la moda y tomando como objeto de análisis el dandismo; enfoque que, además, permite profundizar en la construcción, desarrollo y, en definitiva, psicología de los personajes creados por la gran escritora gallega.

De esta forma, el libro que nos disponemos a reseñar consta de dos partes: la primera es, por un lado, un análisis pormenorizado de la vasta obra de la condesa de Pardo Bazán en relación con la literatura finisecular, en especial con las obras de los

decadentistas y simbolistas franceses —como Verlaine, Baudelaire o Barbey d’Aurevilly, entre otros— y la obra y figura del ilustre Oscar Wilde. Por otro lado, junto a esta comparación entre literaturas, Rodríguez Garabatos añade los principales textos teóricos que abordan el tema del dandismo; además de algunos de los autores ya mencionados, cabría destacar el *Tratado de la vida elegante* de Balzac o el *A contrapelo* de Huysmans. En la segunda parte del libro, la autora lleva a la práctica lo analizado y desarrollado en la primera, es decir, selecciona una serie de personajes de las principales obras de Pardo Bazán creando un «catálogo de dandis», explicándolo a través de una serie de fichas en las que se presta atención a la indumentaria de los personajes, su conducta y psicología, etc., apoyándose en fragmentos de las novelas y cuentos de doña Emilia. Asimismo, Rodríguez Garabatos propone una serie de modelos literarios, diferentes «tipos de dandis», en la literatura pardobaziana en comparación con otros dandis europeos.



Tras esta breve introducción, pasemos a analizar resumidamente los distintos capítulos que componen el libro. Nueve son los que integran la primera parte, tratando el primero sobre la relación de Emilia Pardo Bazán con el decadentismo francés. Para la escritora gallega, esta corriente literaria surge en oposición al naturalismo, por el descontento y la frustración de la sociedad y la cultura de finales del XIX. Pardo Bazán, nos apunta Rodríguez Garabatos, conoció de primera mano de la literatura —y a los literatos— franceses de *fin de siècle* en sus no pocos viajes a París; convirtiéndose en una asidua de las tertulias de Edmund Goncourt. Así, en sus regresos a España, la condesa de Pardo Bazán se dedicó a dar conferencias sobre los decadentistas y simbolistas franceses; especialmente sobre Gautier —cuyo estilo admiraba—, Baudelaire —de quien fue «firme defensora»— o sobre Verlaine. Todos ellos fueron protagonistas de sus conferencias en el Ateneo de Madrid.

El (pos)romanticismo que impregnaba estas corrientes literarias es lo que atrajo a la escritora, así como su gran misticismo, aunque muchas veces este sea pagano o, incluso, satánico. Los ambientes artificiosos, la narración esteticista o la profundidad psicológica de los personajes de *La*

*Quimera*, *La sirena negra* o *Dulce sueño* son fruto de la influencia de estos escritores franceses en la pluma de Pardo Bazán. De esta manera, en los capítulos segundo y tercero, Rodríguez Garabatos nos explica la visión del dandismo según Baudelaire y Balzac y cómo esta influyó en la obra de doña Emilia. Con algunas diferencias, la teoría sobre el dandismo de estos dos escritores franceses la podríamos resumir en que el dandi es un hombre rico y ocioso, desclasado, siendo la belleza y el placer su único dogma y fin. Una pose —material y — aristocrática que practica un culto a sí mismo, repudiando la vulgaridad y cualquier falta de originalidad y abrazando una rebeldía tanto moral como estética; siempre dentro de un clima de decadencia y en un contexto y tiempo de tránsito.

Rodríguez Garabatos nos señala, adelantándose a lo que desarrollará en la segunda parte de su libro, algunas de las características del dandismo —que acabamos de ver— en algunos personajes pardobazianos: en Silvio Lago (*La Quimera*) podemos observar el desclasamiento propio de los dandis, el esteticismo aristocrático y un gran culto a sí mismo. Gaspar de Montenegro (*La sirena negra*) es un gran ejemplo de rebeldía dandística: lucha contra los convencionalismos sin pretender



acabar con ellos; se rebela sin revolución. Asimismo, muestra una indiferencia frente a todo, la frivolidad es su escudo frente a la vulgaridad que le rodea, es ocioso y rico; lo que termina haciéndole caer en el *spleen*, en el tedio vital. Este tema se trata en el séptimo capítulo comparando las teorías de Baudelaire sobre el *spleen* y el relato *El santo Grial* publicado por la condesa de Pardo Bazán en *El Imparcial* en 1898. Respecto a la importancia del vestir, la filosofía del traje defendida y practicada por los dandis, la podemos ver en los cuentos *Idilio* y *El antepasado* o en los personajes de Armando Deslauriers (*En el nombre del padre*) y —en este caso, todo lo contrario— de Jacobo Vieira en *El Brasileño*.

Otra vertiente del dandismo es el sadismo y el asesinato como artes estéticas, tema que también recoge Emilia Pardo Bazán en algunas de sus obras como *Jactancia*, *¿Justicia?* o *Casualidad*. En estos casos, se puede leer la influencia de Thomas de Quincey que, como señala la autora del libro que estamos reseñando, fue un autor que influyó enormemente en los escritores decadentistas. Llegamos, así, al quinto capítulo, en el cual Rodríguez Garabatos nos habla de la obra de Oscar Wilde, *dandy* por excelencia y uno de sus mayores teóricos, y su influencia en

Pardo Bazán. Quizás, ejemplo paradigmático de ello es el relato de 1893 *El calavera*, en el cual podemos ver a todo un Dorian Gray pardobaziano. Por encima de Wilde —en lo que a dandismo se refiere— estaría situado George Brummell, coronando cualquier obra, catálogo o ensayo que trate este tema. Como no podía ser de otra manera, Rodríguez Garabatos dedica el sexto capítulo de su obra a la influencia de la figura del *Beau Brummell* en la obra de doña Emilia, así como a la visión que Barbey d'Aurevilly tenía de éste. Junto a la elegancia y la arrogancia rebelde propias del dandi inglés, la autora gallega toma la importancia del aseo, el cuidado personal del cuerpo, la vestimenta, los perfumes y las fragancias en algunas de sus obras, como *John* o *El gusanillo*, y personajes, como Amador Milflores de *Memorias de un solterón* o el padre Moreno de *Una cristiana*.

Habiendo ya hablado del séptimo capítulo (sobre el *spleen*), pasemos a hablar del octavo y noveno; últimos capítulos de la primera parte. Si bien la autora los separa en dos, nosotros los reseñaremos como si fueran uno para evitar extendernos en exceso, ya que ambos tratan de la moda masculina de *fin de siècle* y su enorme importancia para los dandis. Así, podemos decir que la vestimen-

ta decimonónica adoptó la «practicidad» burguesa frente a la ociosidad y la excentricidad aristocráticas. Este cambio supuso el encorsetamiento y la asunción de la sobriedad a la hora de vestirse los varones. Ejemplo de ello fue la aparición del frac, prenda indispensable en cualquier evento nocturno o formal y que podemos ver como pieza clave en algunos pasajes de *Una cristiana*. En este contexto indumentario, los dandis fueron quienes se saltaron los cánones de la moda diferenciándose de la «vulgaridad» de la sociedad. Pardo Bazán recoge esta actitud para desarrollar y profundizar la psicología de algunos de sus personajes.

En esta línea, Rodríguez Garabatos toma la novela *Un viaje de novios* como caso paradigmático, pues en ella podemos distinguir, por su vestimenta y actitud ante la moda, tres arquetipos —parecidos, pero bien distintos— de la época: el *snob*, el *gentleman* y el dandi. Así, en Aurelio Miranda, marido de la protagonista, podemos encontrar el prototipo de *snob*. Intenta ser una persona elegante, aristocrática, en definitiva, un dandi; pero se queda a medio camino. Por otro lado, estaría Ignacio Artegui, quien sería un ejemplo de *gentleman*. Algo negligente a la hora de vestir, pero sin descuidarse. Es un caballero elegante sin buscarlo, sin

las pretensiones de un *snob* y sin el egotismo de un dandi. Finalmente, como arquetipo de dandi tendríamos a los personajes de Perico Gonzalvo y Juanito Albares. Al primero, Pardo Bazán lo viste siguiendo la estela de Brummell, pero queda como un mero aprendiz frente al segundo, pues, además de la vestimenta brummeliana, Juanito Albares se rige por el esteticismo y la filosofía de Wilde.

Como hemos introducido anteriormente, la segunda parte del libro de Rodríguez Garabatos consiste en seis fichas en las que se desarrolla lo expuesto en la primera. Así, a través de seis personajes pardobazianos, la autora, además de señalarnos en qué obra aparecen, nos indica cuál es la ocupación y condición social del personaje en cuestión, qué rasgos dandísticos tiene en su personalidad y cuáles en su vestimenta. Por último, y quizás el apartado más interesante, cuáles serían los dandis —reales, literarios o cuál sería el referente teórico— de los personajes creados por doña Emilia y seleccionados por Rodríguez Garabatos. Por ello, nos centraremos en este último aspecto señalado.

Víctor de la Formoseda, personaje de *Pascual López: autobiografía de un estudiante de Medicina* (1879), cuyos



referentes dandísticos serían, según la autora del libro que estamos reseñando, *El lindo don Diego*, de Oscar Wilde, y Arthur Pendennis, personaje de William M. Thackeray. Por su parte, Rogelio Pardiñas, uno de los protagonistas de la novela de 1888 *Morriña (historia amorosa)*, es un señorito gallego afincado en Madrid e inspirado en las obras de Balzac y Thomas Carlyle y al que Rodríguez Garabatos etiqueta como «aprendiz de dandi». En tercer lugar, nos encontramos con el que tal vez sea uno de los mayores dandis de Pardo Bazán: Mauro Pareja (*Memorias de un solterón* [1896]), personaje construido a base del *Beau Brummel* de Barbey d'Aureville y del Des Esseintes de Huysmans, así como de la teoría baudeleriana sobre el dandismo. *El saludo de las brujas* (1898) —que nuestra autora considera la novela introductoria al ciclo decadentista de doña Emilia— está protagonizado por Felipe María, heredero al trono de Dacia, y en el que podemos ver tanto a Brummell como a Dorian Gray. Finalmente, Rodríguez Garabatos analiza cómo la condesa de Pardo Bazán se nutrió del dandismo de Baudelaire para crear a los protagonistas —ya mentados— de *La sirena negra* (1908), Gaspar de Montenegro, y de *La Quimera* (1905), el pintor Silvio Lago, quien podría ser la perso-

nificación pardobaziana de *El pintor de la vida moderna*.

El libro de Blanca Rodríguez Garabatos que acabamos de reseñar es una obra de lo más interesante que nos acerca al experimento simbolista y decadentista que doña Emilia llevó a cabo en algunas de sus novelas y cuentos. Si bien está apoyado en las obras de los principales teóricos —y practicantes— del dandismo de *fin de siècle*, hemos echado en falta las citas bibliográficas pertinentes para referenciar los fragmentos y argumentos empleados por Rodríguez Garabatos; aunque también es cierto que la autora no pretendía hacer un libro académico al uso, sino una obra que sirviera para todos los públicos y, así, acercar el dandismo y la obra de Pardo Bazán al mayor número de lectores posibles. Igualmente, para los interesados y estudiosos del dandismo, este libro es de consulta prácticamente obligatoria, pues, si bien es un tema que la investigación española no ha abordado profusamente, abre la puerta a indagar en la literatura y en los autores patrios para localizar, rescatar y estudiar a los dandis españoles —de ficción o reales— y a quienes se interesaron por este fenómeno tanto a la hora de escribir como a la hora de vivir. De esta manera, *Emilia Pardo Bazán: Visiones del dandismo* es un libro que

aporta algo de luz sobre la bibliografía española referente al dandismo y que sirve de aliciente para continuar buceando por los literatos patrios decimonónicos que, como hijos de su tiempo, sintieron, sufrieron y es-

cribieron sobre los grandes cambios sociales y culturales del *fin de siècle*; de los cuales fueron frutos los dandis y su particular manera de entender y vivir el mundo.



**PRYCHYSLYY, Dimas, *La cirugía del escombros*, Málaga, El Toro Celeste, 2021, 86 pp.**

ANTONIO DÍAZ MOLA  
*Universidad de Málaga*

En ocasiones — más de las que podrían suponerse — un libro de poemas funciona como un cuaderno de confesión donde expurgar el miedo, siempre tan capaz de aletargar el ánimo y la lucidez. En ese sentido, los poemas que se suceden a lo largo de *La cirugía del escombros* (primer volumen de la colección «La Federica», de la editorial El Toro Celeste) son, en conjunto, un claro testimonio de autorreconocimiento. En ellos, y por ellos, oscuramente se percata el autor de que la realidad se vuelve desafío y, en el acto de afrontarlo, la escritura se resuelve en un gesto rebelde que expresa la elección de un mundo identitario muy concreto: la homosexualidad. Ese mundo que habita el poeta queda diseñado y estructurado de manera tripartita en (i) «Preoperatorio», (ii) «Transoperatorio» y (iii) «Posoperatorio». Pero no queda ahí reducida la dimensión del poemario, pues, además de estas tres estancias simbólicas, los textos vienen precedidos por unos magníficos manuscritos de la época en que Dimas Pryschylyy disfrutaba de una beca de

creación literaria bajo el mecenazgo de la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores, sita en Córdoba, y seguidos de un diálogo — breve, aunque intenso — entre el propio autor y Ángelo Néstore, donde ambos comparten un código de identificación, el de la llamada *poesía queer*.

La deriva general de los poemas que en esta obra se presentan mantiene una cierta carga semántica de negatividad, hecho que conecta, muy presumiblemente, con la reprobación social esperada por el poeta ante una temática expuesta en términos de oposición, operación y aceptación. Dicha red temática se extiende, por citar algunos elementos, a la imposibilidad de consumir el amor, a la reflexión espontánea y a la consumición de vicios para esquivar el presagio de futuros errores. A decir verdad, el entendimiento de esta cosmovisión me parece que puede efectuarse atendiendo al eco de Luis Antonio de Villena, miembro generacional de los novísimos, cuyo lenguaje suntuoso, selecto, elevado, es interiorizado por Pryschylyy y se

mezcla plenamente con los resortes temáticos mencionados anteriormente, esto es, se integra el mensaje dentro de un orden cotidiano que, si bien se manifiesta a partir de un limpio refinamiento expresivo, es proyectado hasta el fondo de la llaga, de ahí el propio dolor de la metafórica cirugía en sus distintas fases y vicisitudes.

La primera estancia, que lleva por nombre «Preoperatorio», sitúa, de entrada, la diversidad temática que caracteriza la significación global de la obra, y lo hace desde una raigambre psicológica de preparación para los eventos vitales que se van a describir. En el poema «Prometeo» se dice: «Recuerda: / yo no me he ido» (2021: 18). De esta forma, parece razonable interpretar que una de las consignas básicas desde el inicio es remarcar la identidad, advirtiéndose en la aceptación de tal identidad una actitud de permanencia. La alusión a Prometeo remite, dentro de la tradición mitológica, al protector de la civilización humana. Un protector encadenado, castigado, fijo en su sitio, que bajo esa autoridad legendaria expresa un paralelismo con la aceptación de ser lo que se es, aceptando el sacrificio que supone la diferencia y, al mismo tiempo, la grandeza de que en la diferencia exista una esencia humana idéntica. Algo similar a

lo que formuló Julio Cortázar para uno de sus libros: *Todos los fuegos el fuego*. Considerando, por tanto, esta premisa, también hay un halo de culpa —bien maquillado— en lo relativo a la aceptación desencadenada desde el desapego. Dicho de otro modo: se funde en un crisol de posibilidades el culto a lo irregular o, si se quiere, a lo no normativo. En el díptico «Huellas» puede leerse: «Hoy huele mi amor a casa destruida, / a templo sin dios, / a sueño sin mañana» (2021: 20). Ese abandono de Dios parece justificarse en función de los desacatos del poeta. Este, no obstante, asume tal efecto como una ansiada liberación. Y ya no se depende, así, de un clásico paternalismo que esquematice la conducta y la moral, sino que el poeta impone su propia ley. Se ve mejor en los siguientes versos del poema «La sed»: «Ahora, ante esta boca de impurezas / te doy a luz, te resucito» (2021: 23). Y continúa: «Te libero para que lo habites todo». Un habitar en plenitud, sin rémoras ni doctrinas. En la idealización de la propia intelectualidad está la defensa del poeta. La liberación se sublima, bajo la tesis freudiana, a partir de una pulsión artística que exalte el dominio de lo experiencial. Por consiguiente, con esta actividad poética la búsqueda de una voz personal cobra carta de





naturaleza, y en ella se fundamenta la validez de asumirse diferente en un espacio de cerrazón y declive. Aunque esta voz refleja influencias del ya citado novísimo, procede de manera distinta en su relación con la sexualidad, sobre todo en lo concerniente a la culpa del autor ucraniano. Obsérvese la siguiente cláusula del poema «La transparencia de las cosas»: «Hoy la belleza amaneció impura / como amanece cada mañana / impuro este cuerpo» (2021: 29). Es interesante llamar la atención sobre la decadencia generalizada de los versos expuestos hasta ahora, porque de los escombros polvorientos se toman las herramientas para construir ese yo singular que queda implícito en el trauma de aceptarse como origen de un derrumbe.

La segunda estancia, titulada «Transoperatorio», mantiene el funcionamiento lógico de lo decadente y lo mustio. Sobresale, aquí, una estética de la fealdad sin coros ni máscaras ni elenco de personajes: es solo el poeta quien encarna al hombre que es y que se enfrenta a sus fantasmas con la intensidad de un juerguista nocturno, que se aferra y se apropia de sí mismo, de tal forma que el yo alcanza para sí un aprendizaje continuo, cimentado en la intimidad donde afloran preguntas sin respuestas, pero cuyo clamor poético favorece

la desmesura y la ruptura de los baremos establecidos. Se postula aquí, en el centro de la intervención quirúrgica de la conciencia, que tener un cuerpo es degradarse, mas en esa degradación brilla el infinito. En el poema «La HetaCoolización» puede leerse lo siguiente: «En cuanto le suministremos la sustancia, / comenzará su instante de eternidad: / sabrá del Olimpo» (2021: 41). Ese saber del Olimpo como un edén que fue perdido y, ahora, recuperado, se potencia con el sintagma antinómico «instante de eternidad», como si la filigrana expresiva de esa contradicción albergase la fenomenología de lo que ha de entenderse por paraíso: lo que está fuera y dentro, igual que el tránsito identitario que emprende el poeta: es decir, desde el margen hacia un centro —o núcleo— de identificación y consideración. En el poema «El asesinato», de tono místico, se expresa desde el título la idea de deconstrucción, de destruir para rehacer. Sin titubeos, sentencia el poeta: «Sé que ya estoy solo» (2021: 47). Como quien vuelve de una experiencia cercana con la muerte, contaminada por la ensoñación o la farmacología, saber qué somos —o cómo estamos— supone un frenesí angustioso, crítico. Lo fundamental es que esta reflexión desbarata la ficción para dar total dimensión a lo verdadero, no ya como

ejercicio psicológico, sino como prueba fehaciente del funcionamiento del lenguaje, obviando el principio de no contradicción, dado que la identidad a través de estos poemas fluctúa según contextos, periodos de inocencia, anhelos, etcétera. Así pues, la revelación de estar solo congrega una enseñanza universal en la que ningún individuo negará su participación, aunque sea parcial. El último texto de esta segunda sección, «Línea de fuerza», apunta: «Ahora eres tú esa certeza de lo anhelado, / la convicción ciega en lo invisible, / fuerza extraña de lo doméstico» (2021: 48). Se podría mencionar aquí, relacionado con el proceso del «transoperatorio», la paradoja de Teseo, en la que aun cambiando los componentes y maderas que constituyen un barco, tablón a tablón, ese barco es igual al que inició el viaje, pero no idéntico. Igual ocurre en Dimas Pryschylyy: según las estancias, la identidad varía, especialmente en función de los cambios y distintos enfoques con que se aprehende la realidad, pero el poeta es el que es, idéntico en su expresión unificadora a lo largo de la obra.

Por último, en la tercera parte, titulada «Posoperatorio», encontramos la celebración y el desmelenamiento del poeta por ser quien es tras una ardua investigación personal sobre sí mismo, poetizada, en efecto; por

el contrario, pavimentada sobre lo traumático de habitar un margen. Por solo recalcar un par de ejemplos, en el texto «Oración para onanistas» se puede leer: «Cristo transfigurado, travestido» (2021: 54); y «Te invoco y, al fin, te veo destruido» (2021: 55). Ya no intervienen fuerzas externas. De hecho, la invocación incesante culmina con la destrucción de un supuesto creador, porque es ahora el poeta, como ya se ha dicho, quien se crea a sí mismo. Esta destrucción, si atendemos al diálogo final entre el autor y Ángelo Néstore, también se ve salpicada por las pérdidas familiares, identitarias, sentimentales o de cualesquiera órdenes que confiesa el autor haber experimentado desde la infancia, de suerte que esta plegaria, si se recitara ante un espejo, propiciaría el desfile de la memoria a través de la mirada, en pugna por no diluirse para siempre. En relación con lo anterior, en el poema «Espejo del tiempo» se dice: «Te quise encontrar en todas las copas» (2021: 59). Se deduce de las palabras del poeta, nuevamente en la conversación final con Ángelo Néstore, que él se inclina ciegamente por la fórmula latina *in vino veritas*. Ya Borges pidió al vino, y por extensión al alcohol, que le enseñara el arte de ver su propia historia. En consecuencia, la sistemática destrucción del yo atraviesa, asimis-



mo, al cuerpo físico que se entrega a una sumatoria de placeres desde los que, opuestamente a lo que cabría esperar, no se vuelve un esclavo, sino que se gobierna con absoluto rigor y convencimiento.

En esta tercera parte se da cabida al poema más extenso del libro, «Historia del último troyano». Desde el punto de vista formal y técnico, es el que, quizá junto a «Escombros», y por semejantes motivos, peor articulación presenta. Es bien sabido que la dificultad de un poema de largo aliento consiste en afianzar y sostener su tensión enunciativa de principio a fin, además de recrear la simultaneidad de la vida real con cadencia y verosimilitud, sin grumos prosáicos. Con *Gacelas en Finlandia* (ed. Espasa), obtuvo Dimas Pryschylyy el vigésimo quinto Premio Primavera de Novela. Esta faceta narrativa explica, probablemente, la inclinación a la secuencia horizontal de su imágenaría. No obstante, dado el amplio recorrido que permite el formato del poema extenso, al estilo «Pasado en claro», de Octavio Paz, el poeta despliega una serie de contenidos y motivos que resumen los distintos enfoques sostenidos en el resto de la obra. Por la brevedad exigida a una

reseña, únicamente traigo a colación el verso final de «Historia del último troyano», que opera como síntesis y corolario: «Vivir no es la cura para el que existe» (2021: 70).

Así, este poemario, como una farmacopea, concluye que no hay manera de remediar la existencia. La motivación psicológica final podría suscitar el interés de la medicina y la psiquiatría a partir de un verso tan rotundo como clarificador. Traduciendo este verso hacia un plano global, la obra no renuncia a la trascendencia. El poeta, con valentía estoica, se prohíbe cualquier refugio, lo que podría traducirse, mediante la idea de Kierkegaard: «No me poseo, pero accedo a mí mismo». Con enorme relevancia del inconsciente colectivo, el canto personal mantiene contradicciones eficaces como resultado del enfrentamiento contra lo imperante y, además, por la intrínseca complejidad de ahondar en la huella que se deja y que permanece cuando ya estamos en otro espacio. Por tal razón, puede afirmarse que la voz de Dimas Pryschylyy, divergente y personalísima, asimila su destino en lo que anticipa —y expresa— como solución a tantos interrogantes identitarios.



AMAR SÁNCHEZ, Ana María, *Narrativas en equilibrio inestable. La literatura latinoamericana entre la estética y la política*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2022, 245 pp.

JOANNA JASŁOWSKA

Universidad Jaguelónica de Cracovia

A lo largo de su carrera, Ana María Amar Sánchez ha llevado a cabo varios proyectos referentes a la tensión entre la narrativa latinoamericana y las circunstancias políticas que inspiraban el proceso de la creación literaria. Siguiendo esta línea de investigación, en su monografía más reciente *Narrativas en equilibrio inestable. La literatura latinoamericana entre la estética y la política*, publicada en 2022 por la editorial Iberoamericana-Vervuert como decimotercer volumen de la colección *La crítica practicante. Ensayos latinoamericanos*, intenta verificar cuáles son actualmente las prácticas estéticas a las que recurren los autores para manifestar la presencia de los contextos sociopolíticos en la ficción literaria latinoamericana. En el marco de este trabajo se sitúan en el primer plano las cuestiones como, por ejemplo, la violencia política o las transformaciones sociales en el ambiente de la fragilidad de los sistemas democráticos.

Los estudios que en estos momentos se van publicando, en la mayoría de los casos, se desarrollaron durante

la pandemia COVID-19, con acceso limitado a las bibliotecas y, además, a la información fiable sobre el mundo que nos rodeaba en esa época, lo que numerosas veces desmotivaba a los investigadores, llevándoles hasta el cuestionamiento de su labor. Dichas incertidumbres acompañaban también a Amar Sánchez, lo que describe en el prólogo del libro a propósito de la evolución de su proyecto. Sin embargo, la autora pone de manifiesto que, a pesar de las condiciones desfavorables del trabajo, hay que seguir apostando por

[...] el valor de la crítica como medio de estudiar la literatura, no solo como un fenómeno aislado, autónomo, sino como maneras de representar, de dar versiones de lo real, que nos permiten comprender, recordar, analizar mejor nuestro mundo. (Amar Sánchez, 2022: 10)

Así pues, parece pertinente hacer la siguiente pregunta: ¿cómo es el mundo en el que se adentra Amar Sánchez en su última publicación? Sobre todo, dinámico e incierto, lo que se refleja aún en el primer ca-

pítulo, «Algunas reflexiones en un mundo inestable y en tiempos de incertidumbre». De esas características emerge el objetivo de la investigación: afrontar el reto de abrir una nueva vía de reflexiones críticas, en torno a procedimientos estéticos de representación de una realidad política cambiante en la narrativa latinoamericana reciente, retomando el hilo de los debates sobre el arte y sus funciones que surgieron en el siglo XX. Como base de tal elección metodológica, la autora pone el mayor acento en los trabajos de Jacques Rancière, debido a que, desde su punto de vista, «[...] su modo de ver el nexo entre la política y estética es clave en la medida que se encuentra lejos de reducirlo a lo temático» (Amar Sánchez, 2022: 15). Efectivamente, en el pensamiento rancieriano se observa que las prácticas estéticas del arte y su condición social coexisten en un espacio común, de tal manera que «los enunciados políticos o literarios surten efecto en lo real. [...] El hombre es un animal político porque es animal literario, que se deja desviar de su destino “natural” por el poder de las palabras» (Rancière, 2014: 62-63).

Para Amar Sánchez, el mundo representado en las letras latinoamericanas, asimismo, está marcado por la violencia, presente en la trayecto-

ria literaria de la región, desde sus comienzos hasta hoy en día, como efecto de las «experiencias históricas extremas» (Amar Sánchez, 2022: 25). La autora propone percibirla como un fenómeno político, dado que «[...] está en el origen del actual sentimiento de la precariedad y de destrucción [...]» (2022: 19). En esta ocasión, lo digno de elogio es el hecho de que la autora, adentrándose en el concepto de la violencia política, no niega la existencia de los argumentos contrarios a su razonamiento –como, por ejemplo, de Claudia Hilb, que define la violencia como una forma de resistencia impolítica a la política ineficiente del Estado–, lo que solo aumenta su fiabilidad como investigadora y, al mismo tiempo, demuestra su buena preparación metodológica.

En el caso de representar la violencia política, la pregunta no es *qué* contar, sino más bien *cómo* hacerlo. Y aunque las polémicas a raíz de este asunto especialmente ganaron visibilidad tras la Segunda Guerra Mundial, las argumentaciones presentadas con respecto a los límites de la reproducción de la violencia en el campo de concentración de Auschwitz aún no pierden su vigencia. Se vuelven a poner en el centro de las investigaciones que conciernen a las estrategias de representación del

terror estatal durante las dictaduras latinoamericanas o los genocidios de los pueblos indígenas, como recuerda Amar Sánchez, que vuelve a recurrir al pensamiento de Jacques Rancière y alude a George Didi-Huberman, Roberto Esposito o Jorge Semprún, entre otros.

No obstante, los debates en relación a los límites (in)transitables en la literatura contemporánea no se enfocan únicamente en la cuestión de representar la violencia. También, Amar Sánchez realiza una indagación profunda en la materia de la autoficción que actualmente gana terreno en la narrativa latinoamericana y da nuevos matices a narrar los hechos traumáticos. Los sujetos intentan «[...] narrar *su* historia para permanecer en *la* historia» (Klein, 2008: 24), lo que señala Irene Klein. Pero, de todos modos, es pertinente aclarar que «por los sujetos» ya no se entienden solo los personajes eminentes que se han distinguido con sus hechos en la historia, sino también la gente común, porque la globalización nos ha dejado el mundo sin fronteras gracias al avance tecnológico. Además, el pensamiento posmodernista ha ofrecido la posibilidad de presentar su visión del pasado a las minorías, cuyos derechos a pronunciarse hasta hace poco se ignoraban. En esta abundancia y diversidad de voces sobre el pa-

sado –que Leonor Arfuch denomina como «obsesión biográfica» (Arfuch, 2008: 44)– lo que se destaca más es, sin duda, la narración sobre las experiencias extremas o incluso traumáticas. Amar Sánchez subraya el peligro que pueden plantear los relatos autoficcionales de los episodios más conflictivos de la historia para las sociedades. Según ella, en estos casos las narrativas del yo pueden constituir un nuevo problema de carácter ético, ya que oscilar entre la ficción y los hechos reales puede suscitar polémicas «[...] debido a la ambigüedad de las interpretaciones que se generan» (Amar Sánchez, 2022: 31).

A consecuencia de que actualmente cualquier persona puede manifestar su propia visión del pasado, también sigue vigente el problema de entrar –o no– en un archivo, lo que sería como una ilusión de eternidad, como indica Pierre Nora (1989: 12). En el caso de los escritores, el problema acuciante en cada época es formar parte del canon literario para tener esa ilusión de que su libro permanezca en el futuro, lo que, según explica Amar Sánchez, depende numerosas veces del ambiente político. Sin embargo, en cuanto al corpus literario de su investigación, ha apostado por los autores «enjuiciados» (Amar Sánchez, 2022: 38), tanto sobervalorados como subestimados,

porque el factor determinante en sus elecciones se debió no a las tendencias promovidas por otros críticos, sino a comprobar si cada obra seleccionada refleja alguna «[...] política particular de lo estético» (2022: 42). Aun así, la autora cree que lo que en realidad hace perdurar ciertas novelas en el tiempo es el hecho de que «[...] dejan huellas indelebles e instauran la duda sobre la “humanidad”» (2022: 52).

Por consiguiente, tras el primer capítulo –que sirve de una verdadera guía metodológica– tan rebotante de posibles dificultades interpretativas «[...] en los tiempos de incertidumbre» (Amar Sánchez, 2022: 13), la autora dedica los tres siguientes capítulos a plantear una mirada crítica sobre obras latinoamericanas, como acabamos de notar, no necesariamente canónicas, pero, desde su punto de vista, sí relevantes para repensar el problema de la tensión entre la política y la estética. Primero, la parte «Narrar la violencia política. Representaciones sesgadas, omisiones y silencios», como sugiere su título, se aproxima al concepto que Amar Sánchez acuña como «las formas de representación *sesgadas*» (2022: 56), es decir, a una estética que, en vez de nombrar directamente la violencia, recurre a la ironía, la omisión o el silencio en forma de,

por ejemplo, elipsis o metonimia. Lo que resulta ser interesante en este caso es que el uso de estas estrategias no tiene su origen en el hecho de que la violencia es un fenómeno innarrable o irrepresentable. Más bien, es una manera de incitar a los lectores para que rellenen estos huecos significativos con su propia sensibilidad, evitando un innecesario exceso de imágenes. Esta narrativa simplemente está «[...] convencida del impacto que lo omitido y lo silenciado ejercen en la imaginación» (2022: 56), pone de manifiesto la autora.

Estas reflexiones sobre la violencia implícita empiezan con una exploración preliminar de lo sesgado en cuanto al terror en las narrativas del Cono Sur. Como comienzo de los relatos sesgados en esta región, la investigadora considera el cuento sobre el Holocausto «Deutsches Requiem», de Jorge Luis Borges, publicado en 1946, donde una descripción termina con tres puntos suspensivos y una nota al pie de página sobre la necesidad ética de omitir una parte de la frase. Este ejemplo va entrelazado con muchos otros que «[...] hacen de lo omitido su clave» (2022: 71), en relación con la violencia de la era dictatorial en los países del Cono Sur, empezando desde Julio Cortázar y su relato «Graffiti», siguiendo con los volúmenes de re-



latos *Sólo para exiliados*, del uruguayo Omar Prego Gadea, y *La reina de las nieves*, del argentino Elvio Gandolfo, y, finalmente, con la novela *Alivio de luto* de Mario Delgado Aparain.

A continuación, Amar Sánchez se centra en la ironía que «[...] trabaja la inversión y el doble sentido» (2022: 72) y que se ha ido convirtiendo en «un arma política» (2022: 74) desde el siglo XIX, aportando como ejemplo *El matadero* de Esteban Echeverría. Respecto a la ironía en los escritos del Cono Sur del siglo XX, la autora considera el relato *Una semana de holgorio*, de Arturo Cancela, como la obra fundadora de este recurso en relación a la violencia estatal de ese período. En este caso particular se trata de representar el acontecimiento conocido como la Semana Trágica en Argentina con tintes de ironía, presentes desde el título del relato hasta los hechos que surgen en el texto.

No obstante, aparte de las formas elusivas, los autores aprovechan también el silencio –forzado o no– que numerosas veces puede simbolizar más que un grito y, contra las reglas de la lógica, en vez de expresar el rechazo del pasado, puede llegar a ser una estrategia de la resistencia frente a las manipulaciones y de la lucha por mantener la propia me-

moria. El hecho de que «la ausencia de un mensaje es un mensaje en sí mismo» (Amar Sánchez, 2022: 81) es demostrado por la autora con sus análisis de la obra cinematográfica de Lita Stantic, los textos literarios de Rodolfo Walsh, Ramón Díaz Ete-rovic, Luis Gusmán, Omar Prego Gadea y la narrativa más reciente, denominada como *la literatura de los hijos*, representada por los autores de la segunda generación de los regímenes militares –tanto de Argentina como de Chile– que han vivido su infancia durante el período dictatorial. En este fenómeno, además del silencio, aparece también otra cuestión: los juegos autobiográficos que, según Amar Sánchez, a su vez aumentan la sensación de la ambigüedad (2022: 92). Al final del capítulo, se señalan también algunos relatos de los países fuera del Cono Sur en los que la experiencia de la infancia en el ambiente de la violencia estatal y el silencio se entrelazan, como *Mañana nunca lo hablamos*, del guatemalteco Eduardo Halfon.

La autoficción –como «un camino alternativo al género testimonial» (Amar Sánchez, 2022: 125)– constituye el eje central del siguiente capítulo de la investigación, titulado «Escritura y políticas de lo nimio». En esta ocasión, la autora propone examinar las obras anteriores a los

textos de la generación de los hijos –sobre todo del uruguayo Mario Levrero y del puertorriqueño Eduardo Lalo– donde también aparece la tensión entre lo real y lo ficticio a causa de varios factores, tales como la dificultad de asignar de manera clara sus escrituras a los géneros literarios en vista de sus formas híbridas o la fusión entre el autor y el narrador como efecto de una gran visibilidad del oficio del escritor en los textos, entre otros. La autora establece puentes entre escritores tan distantes en el sentido geográfico a través de las «parecidas inquietudes estéticas y políticas» (2022: 141), relacionadas con la búsqueda de maneras de expresar la crisis en las sociedades de su época sin mencionar los hechos políticos concretos. A pesar de los contextos sociopolíticos diferentes, en ambos casos se subraya la visión pesimista de la realidad en la que los personajes se muestran incapaces de adaptarse a las nuevas condiciones de la vida. Para ellos, «[...] no hay ningún futuro, nada que esperar ni nadie con quien identificarse» (2022: 151) y, por tanto, la única solución por la que se opta en las obras tanto de Levrero como de Lalo es una soledad voluntaria, con los libros como el único refugio en que se puede sobrevivir en las sociedades fracasadas. Además,

en respuesta a la ausencia de las experiencias de la vida social, esas escrituras comparten la inclinación hacia la vida doméstica e interior –contada de manera exagerada y con múltiples detalles–, lo que Amar Sánchez denomina como la estética de *lo nimio*, basándose sobre todo en el prólogo de *La novela luminosa* de Mario Levrero (2022: 154).

El último capítulo de la investigación aquí reseñada, «Historia y violencia: políticas de la imagen», vuelve al concepto de la violencia, pero esta vez visibilizada en la escritura a través de la presencia de los juegos literarios con el discurso histórico, dando como ejemplo las novelas del cubano Leonardo Padura y del colombiano Pablo Montoya, en las que aparecen personajes históricos. Amar Sánchez, asimismo, pone un foco de atención especial en el papel que desempeñan las imágenes en la narrativa de estos dos autores. Como destaca en su análisis, Padura emplea las descripciones de varios cuadros para confrontar la realidad utópica presentada en los lienzos con la vida de los protagonistas en las condiciones de la corrupción o en el exilio. Montoya, por su parte, introduce en su narrativa pintores de otras épocas y personajes que, ejerciendo la profesión de fotógrafo, van documentando el terror en Colom-



bia, lo que, en suma, tiende a demostrar «la continuidad de la violencia en un presente y en un mundo que es el nuestro» (Amar Sánchez, 2022: 203).

A fin de cuentas, a pesar de que es imposible borrar la memoria del pasado traumático, Ana María Amar Sánchez, en sus lúcidas reflexiones, demuestra que existe un amplio abanico de procedimientos en la ficción latinoamericana para representar las experiencias dolorosas de la vida en una realidad violenta e inestable. Para terminar la presente reseña, conviene recordar las palabras de Roland Barthes, que en *Crítica y verdad* indicaba que «[...] para ser verdadero, es menester que el crítico sea justo y que intente reproducir en su propio lenguaje, según “alguna puesta en escena espiritual exacta”, las condiciones simbólicas de la obra; de no hacerlo así, precisamente no puede “respetarla”» (2010: 75-76). Sin duda ninguna, en términos barthianos, es preciso decir que Ana María Amar Sánchez puede estar considerada como una verdadera crítica debido a que, aunque eligió las lecturas según sus «propias preferencias» (2022: 14), logró elaborar un estudio exhaustivo –y escrito en un lenguaje bien comprensible– de obras muy representativas para el problema investigado, con máximo respecto a sus contextos sociopolíticos y las cuestiones estéti-

cas. Lo que también llama la atención es el hecho de que la autora recurre múltiples veces al material literario muy reciente, lo que hace su publicación aún más atractiva. Por último, los enfoques teóricos nuevos que propone convierten su investigación en una lectura obligatoria para los que se dedican a las letras latinoamericanas vinculadas a la realidad sociopolítica de la región.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2022), *Narrativas en equilibrio inestable. La narrativa latinoamericana entre la estética y la política*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- ARFUCH, Leonor (2008), *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (2010), *Crítica y verdad*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- KLEIN, Irene (2008), *La ficción de la memoria: la narración de historias de vida*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- NORA, Pierre (1989), «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», en *Representations*, 26, págs. 7-24.
- RANCIÈRE, Jacques (2014), *El reparto de lo sensible: estética y política*, Buenos Aires, Prometeo Libros.



