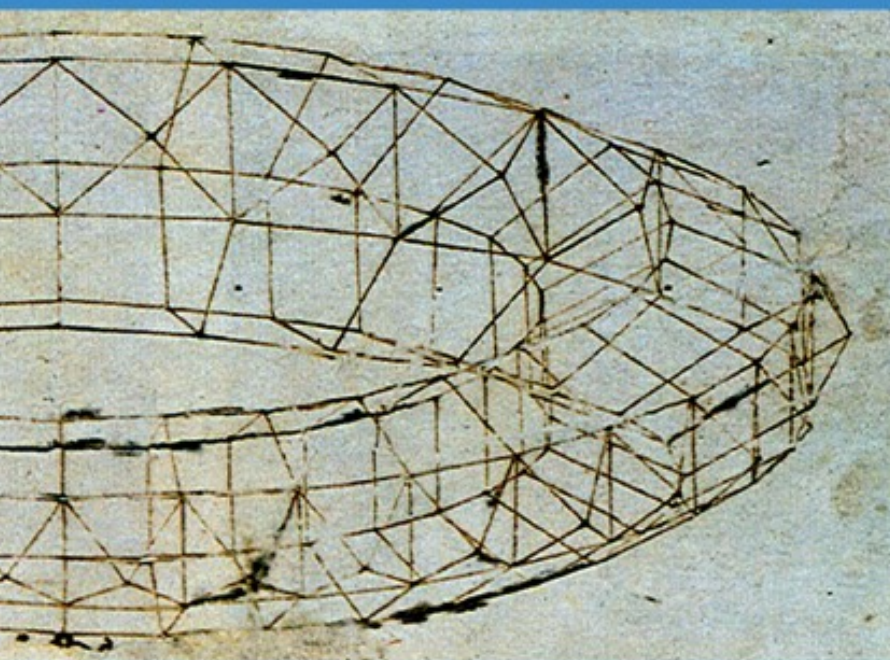


TRIM

Tordesillas Revista de Investigación Multidisciplinar



N.º 19 (2020)

TRIM

Tordesillas Revista de Investigación Multidisciplinar

Monográfico

Literatura iberoamericana actual:
un océano, múltiples orillas

Eva Álvarez Ramos (ed.)

19 (2020)

TRIM

Tordesillas Revista de Investigación Multidisciplinar

Directora

M.^a Francisca Blanco (Universidad de Valladolid)

Secretario

Jesús F. Pascual Molina (Universidad de Valladolid)

Comité científico

José M. Aroca (Universidad de Valladolid)

Felipe Cano (Universidad de Valladolid)

Dora Giordano (Universidad de Buenos Aires)

Juan Luis González García (Universidad Autónoma de Madrid)

Emily McClung (Universidad Autónoma de México)

Luis Manuel Navas (Universidad de Valladolid)

Fernando Rull (Universidad de Valladolid)

Marcio Soares (Universidade Federal de Minas Gerais)

Miguel Á. Zalama (Universidad de Valladolid)

TRIM se edita por el **Centro “Tordesillas” de Relaciones con Iberoamérica**, de la Universidad de Valladolid
(<http://ctri.uva.es>)

Licencia Creative Commons.



ISSN: 2173-8947.

TRIM aparece indexada en las bases de datos y repositorios:
DIALNET, DICE, DOAJ, ERIH PLUS, LATINDEX, MIAR

TRIM no se responsabiliza de los juicios y opiniones expresados
por los autores en sus artículos y colaboraciones.

ÍNDICE

	Página
Literatura iberoamericana actual: un océano, múltiples orillas	5
EVA ÁLVAREZ RAMOS	
“¿Qué porvenir será tu pasado?”. Entender la realidad actual a través de Anatomía de la memoria de Eduardo Ruiz Sosa	7
<i>“¿Qué porvenir será tu pasado?”. Understanding current reality through Anatomía de la memoria by Eduardo Ruiz Sosa</i>	
ANDREA ELVIRA NAVARRO	
@Margo_Glantz: Literatura y Twitter durante el confinamiento	29
<i>@Margo_Glantz: Literature and Twitter in confinement</i>	
IGNACIO BALLESTER PARDO	
Cristales del Diario (2004) y del epistolario en el caleidoscopio de Carlos Edmundo de Ory: Osías Stutman, Bruno Montané, Marco Fonz y Tanya Cosío	39
<i>Crystals of Diario (2004) and collection of letters in Carlos Edmundo de Ory's kaleidoscope: Osías Stutman, Bruno Montané, Marco Fonz and Tanya Cosío</i>	
MILAGROSA PARRADO COLLANTES	

Literatura iberoamericana en las redes sociales: Coelho, Neruda, García Márquez y Benedetti y su presencia diaria en Instagram	60
---	----

Ibero-American literature on social networks: Coelho, Neruda, García Márquez and Benedetti and their presence on Instagram

CRISTINA SAN JOSÉ DE LA ROSA

La figura del poeta-detective y el lector como parte activa en la lectura de <i>Los detectives salvajes</i> de Roberto Bolaño	89
--	----

*The role of the poet-detective and the reader as an active part in the reading of Roberto Bolaño's *The Savage Detectives**

CARMEN ROMERO CLAUDIO Y RAÚL RUBIO MILLARES

<i>La flor de Lis</i> de Marosa di Giorgio: entre lo especular y el surrealismo	99
--	----

La flor de Lis, by Marosa di Giorgio: a narrative between the mirror in the text and the surrealism

GLORIA ANGÉLICA RAMÍREZ FERMÍN

Literatura iberoamericana actual: un océano, múltiples orillas

A través de los mares: nuestras dos lenguas

José Emilio Pacheco, “Una defensa del anonimato (Carta a George B. Moore para negarle una entrevista)” (1983)

El presente número se centra en la literatura iberoamericana actual. Diversas realidades interconectadas por dos lenguas y una historia común. Es innegable la relevancia de las relaciones establecidas a ambos lados del océano. No es posible hablar de literatura en lengua española o en lengua portuguesa sin mencionar a alguno de los escritores nacidos y criados en Iberoamérica. Entre sus plumas se encuentran grandes clásicos que trascenderán allende lo siglos.

El monográfico se abre con el trabajo “«¿Qué porvenir será tu pasado?» Entender la realidad actual a través de *Anatomía de la memoria* de Eduardo Ruiz Sosa”. Andrea Elvira Navarro, de la Universidad de Salamanca, se aproxima a la obra narrativa de este mexicano, nacido en 1983 y a la novela publicada en 2016. Desde una mirada que pugna por alejarse del pasado, ansía, el escritor, entender y asumir cómo afectan los contextos de muerte y violencia a la persona y a su desarrollo, en un país tan convulso como es México. El gran lirismo de su lenguaje, no le evita realizar una crítica a los cuestionables mecanismos de represión gubernamental.

No abandonamos México y en el estudio de corte metaliterario “@Margo_Glantz: Literatura y Twitter durante el confinamiento” aborda, Ignacio Ballester Pardo (Universidad de Alicante), la ciberproducción de la escritora Margo Glantz (1930) en un tiempo, el pandémico actual, que le permite, desde el encierro, reflexionar sobre las mudanzas que sufre la sociedad y por ende ella y su literatura en momentos de crisis. Establece una correlación con las vicisitudes sufridas por sor Juan Inés de la Cruz y analiza las relaciones que se producen entre el oficio de la escritura y las redes sociales en un contexto de confinamiento.

El tratamiento de escritores peninsulares era necesario para poder abarcar la perspectiva iberoamericana. De la mano de Milagrosa Parrado Collantes (Universidad de Cádiz), hace acto de presencia Edmundo de Ory

(1923), principal representante del postismo. El artículo se centra en las relaciones que establece y mantiene el gaditano con algunos escritores coetáneos latinoamericanos, teniendo presente la producción epistolar, el *Diario*, y, cómo no, sus aerolitos.

Chile, Colombia, Brasil y Uruguay reclaman también su espacio a través de algunos de sus máximos representantes literarios: Benedetti (Paso de los Toros, 1920), García Márquez (Aracataca, 1927), Coelho (Río de Janeiro, 1947) y Neruda (Parral, 1904). Cristina San José de la Rosa, de la Universidad de Valladolid, analiza, tras una concienzuda búsqueda de datos, el contenido de los perfiles literarios de Instagram.

Roberto Bolaño, chileno que vivió en México y falleció en España, se consagra como uno de los paradigmas de este monográfico: una misma lengua, varias culturas y diferentes países. En esta ocasión, Carmen Romero Claudio (Universidad de Cádiz) y Raúl Rubio Millares (IES Casas viejas) nos acercan a *Los detectives salvajes* (1998), donde es palpable el estilo peculiar del escritor, así como su querencia a la figura del poeta-detective a través de su *alter ego* Arturo Belano.

El número se cierra con “*La flor de Lis de Marosa di Giorgio: entre lo especular y el surrealismo*”. Gloria Angélica Ramírez Fermín, de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, reflexiona sobre la configuración de *mise en abyme* de la novela. La sucesión de relatos intercalados construye un espacio especular sumido en una dimensión surrealista donde se subvierte el espacio natural.

Eva Álvarez Ramos
Universidad de Valladolid

“¿Qué porvenir será tu pasado?”. Entender la realidad actual a través de *Anatomía de la memoria* de Eduardo Ruiz Sosa

“¿Qué porvenir será tu pasado?”. Understanding current reality through *Anatomía de la memoria* by Eduardo Ruiz Sosa

ANDREA ELVIRA NAVARRO

Universida de Salamanca

andrea.elvira@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7103-5580>

Recibido: 07.11.2020. Aceptado: 17.11.2020.

Cómo citar: Elvira Navarro, Andrea (2020). ““¿Qué porvenir será tu pasado?”. Entender la realidad actual a través de *Anatomía de la memoria* de Eduardo Ruiz Sosa”, *TRIM*, 19: 7-28.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/trim.19.2020.7-28>

Resumen: Este artículo supone un acercamiento a la obra narrativa de Eduardo Ruiz Sosa (México, 1983) desde el punto de vista político, atendiendo a su novela *Anatomía de la memoria*. A través de una ficcionalización de su tierra natal, el autor pretende un alejamiento con respecto al pasado para intentar comprender de qué manera el sujeto actual construye su presente en una atmósfera asediada por la violencia y la muerte. Para ello, se llevará a cabo un acercamiento a su particular estilo literario, profundamente lírico, con el que el autor formulará una crítica a los mecanismos de represión estatal en el pasado y en el presente.

Palabras clave: México; biopolítica; violencia; memoria; ausencia.

Abstract: This article is an approach to the narrative work of Eduardo Ruiz Sosa (Mexico, 1983) through his novel *Anatomy of memory* from the political point of view. Through a fictionalization of his native land, the author tries to move away from the past in order to try to understand how the current subject constructs his present in an atmosphere besieged by violence and death. To do this, an approach to his particular literary style, deeply lyrical, will be carried out, with which he will formulate a critique of the mechanisms of state repression in the past and in the present.

Keywords: Mexico; biopolitics; violence; memory; absence.

INTRODUCCIÓN

En 2014, la editorial Candaya publica la primera edición de *Anatomía de la memoria*, el proyecto más ambicioso de Eduardo Ruiz Sosa hasta el momento. Narrador y cronista, su talento narrativo ha propiciado que el mexicano se haya visto incluido en diversas antologías, entre las que sobresalen *Emergencias, doce cuentos iberoamericanos* (2013), coordinada por Jorge Carrión, o *Palabras mayores. Nueva narrativa mexicana* (2015), por Cristina Rivera Garza, Guadalupe Nettel y Juan Villoro, esta última llevada como representación de la “nueva vanguardia mexicana” a la Feria del Libro de Londres.

A pesar de la calidad de su obra, lo cierto es que la crítica aún no ha centrado la mirada en este autor, razón por la cual se persigue en este trabajo un acercamiento a una literatura exigente consigo misma y con su público para desvelar algunos aspectos claves que permitan entender su visión de la realidad. Se ha escogido como objeto de análisis *Anatomía de la memoria* porque, en cierto modo, configura una especie de poética del autor que canoniza un estilo ya esbozado en su primera publicación, *La voluntad de marcharse* (2008), y que continúa en *Cuántos de los tuyos han muerto* (2019), su último libro hasta el momento. Asimismo, *Anatomía de la memoria* manifiesta las grandes preocupaciones inscritas en su obra —la memoria, la violencia, el duelo y la muerte o la importancia de la escritura—. La recurrencia de estas preocupaciones no es acumulativa, sino que elabora un diálogo constante entre sus obras que, de manera progresiva, se completa según el lector se acerca a ellas.

Tanto sus ensayos como sus cuentos demuestran que su obra se despliega en una estructura rizomática en la que los motivos aparecen interconectados a través de un estilo que diluye las fronteras entre narrativa y lírica. No obstante, debido a la amplitud y heterogeneidad de *Anatomía de la memoria* —se trata de una novela extensa, portadora de numerosos entresijos y subtramas y, por tanto, goza de diversas lecturas—, este análisis se centrará en la obra escogida que se abordará desde el punto de vista político atendiendo siempre al estilo, por cuanto su excentricidad revela de denuncia y de lucha contra el poder impuesto.

Tras una primera toma de contacto con la vida y la obra de Ruiz Sosa, será necesario apuntar al marco teórico que regirá el presente trabajo. En primer lugar, se expondrán aquellas teorías que ayudan a comprender la construcción de un libro en el cual el concepto de ausencia cobra especial importancia, pues este impulsará, desde el punto de vista

temático y estilístico, al cuestionamiento de conceptos como *verdad*, *recuerdo*, *memoria* o *historia*. Por ello, nos referiremos a los postulados de dos figuras representativas de los preceptos deconstructivistas que evidencian la imposibilidad de aprehender la realidad a través del lenguaje: Jaques Derrida y Maurice Blanchot. Asimismo, destacaremos cómo la imposibilidad de rescatar el recuerdo propicia en los personajes de Ruiz Sosa un tipo de escritura que se vinculará al concepto de melancolía, que en la novela se relaciona estrechamente con la violencia y que nos permitirá hablar de “escritura melancólica” (Kristeva, 1997), “escritura del desastre” (Blanchot, 2015) o “escritura doliente” (Rivera Garza, 2015), todas ellas relacionadas con un estilo marcado principalmente por la elipsis, el fragmento, la confusión entre realidad y ficción y, sobre todo, por el uso de recursos que canónicamente pertenecen a la poesía. Además, para obtener una perspectiva sobre el desarrollo de la violencia en *Anatomía de la memoria*, se considerarán los principales postulados sobre biopolítica de Giorgio Agamben así como a las reflexiones de la escritora Cristina Rivera Garza, quien aplica diversos conceptos de biopolítica al contexto mexicano actual.

Llegados al análisis, indagaremos en el peculiar estilo del escritor mexicano para dilucidar la importancia que cobran los recursos estilísticos en su crítica al contexto sociopolítico de México, que da lugar a una obra como acto de resistencia al orden impuesto y cuestiona los moldes establecidos.

1. EDUARDO RUIZ SOSA Y SU OBRA

Eduardo Ruiz Sosa nace en Culiacán en 1983. A pesar de su filiación académica de sesgo científico —estudió Ingeniería Industrial y se doctoró en Historia de la Ciencia— estableció desde la adolescencia estrechos vínculos con la literatura a través de la participación en distintos talleres que orientaron sus gustos como lector y lo hicieron decantarse por un estilo narrativo altamente poético.

Su primer acercamiento al mundo editorial tuvo lugar en 2007, cuando recibe el Premio Nacional Inés Arredondo por *La voluntad de marcharse*, libro de cuentos que comienza a revelar los grandes temas que definen su narrativa. Un año después viaja por primera vez a España, donde se doctora y recibe la I Beca Han Nefkens (2012), que le permitirá cursar el Máster de Escritura Creativa en la Universidad Pompeu Fabra y publicar *Anatomía de la memoria* (2014). Posteriormente verá la luz

Primera silva de sombra (2018), miscelánea de crónica, ensayo y autoficción marcada por el multiperspectivismo y la constante imbricación entre lo real y lo ficcional. Su último libro publicado, *Cuántos de los tuyos han muerto* (2019), compendia una serie de relatos que vuelven sobre la dificultad de narrar la ausencia, la muerte y la violencia.

2. SOBRE *ANATOMÍA DE LA MEMORIA*

Desde el título, *Anatomía de la memoria* resulta desconcertante. *A priori*, resulta impensable la disección de un elemento meramente psíquico, inmaterial y abstracto como es la memoria; sin embargo, hay que entender la obra como referencia al clásico del Barroco inglés *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, al que la novela del mexicano debe su nombre y estructura; o lo que es lo mismo, su modo de *anatomizar*. En el prólogo de su obra, Burton aclara que no persigue elaborar una investigación sobre la melancolía, sino disertar desde su propia subjetividad acerca de este tema acogiendo a la estructura del tratado científico (1996: 41-59). Así ocurre en *Anatomía de la memoria*, donde Ruiz Sosa lleva a cabo una personal autopsia en la que se propone “indagar en cómo el peso del pasado nos agobia y nos dirige en el presente y en el futuro” (Ruiz Sosa, 2018b: s. p).

Como se ha señalado en la introducción, se trata de una obra temáticamente compleja, por lo que resulta complejo resumirla. Lo primero que hay que tener en cuenta para abordarla desde el punto de vista político y analizar la relación que guarda con la violencia es la nota preliminar de la obra, por cuanto aporta al contexto de la novela:

Entre 1971 y 1974, en el norte de México, un grupo de estudiantes conocido como Los Enfermos llevó a cabo una campaña que pretendía, de alguna manera, instaurar un nuevo orden nacional.

Este libro parte de algunos hechos reales y de algunos hechos imaginados. Su intención no es la de un texto histórico, pero algo de testimonio surca sus páginas.

Por tanto, recordando la nota preliminar de Fernando del Paso en su libro *Palinuro de México*, nadie tiene derecho de sentirse incluido en los hechos que aquí se narran. Nadie, tampoco, tiene derecho de sentirse excluido (Ruiz Sosa, 2016: 2)

A partir de los años sesenta, la izquierda mexicana comienza a organizarse en México ante la “guerra sucia” que el Estado había iniciado, basada en la persecución, encarcelamiento y/o asesinato de todo aquel que se opusiera a sus directrices. La inoperatividad de los primeros movimientos sociales pacíficos precipitó la lucha armada que defendían determinados sectores, cuyo producto será la formación de la *Liga Comunista 23 de Septiembre* en 1970. Anexos a este movimiento, el grupo revolucionario de Los Enfermos de Sinaloa, dirigido principalmente por estudiantes universitarios, se encaminó desde sus inicios a combatir los aparatos represivos del Estado; no obstante, la progresiva radicalización del movimiento acabó convirtiendo la revolución en una guerrilla finalmente infructuosa (Parra, 2013).

La novela transcurre cuarenta años después de esta campaña, en una ciudad ficticia denominada Orabá. En ella se asistirá al intento de reconstruir el pasado de los antiguos Enfermos a través de distintas voces; sin embargo, a medida que avanza la lectura, se descubre la imposibilidad de obtener una historia objetiva, coherente e imparcial, más aún debido a los achaques de la culpa y la melancolía que el paso del tiempo impone en sus protagonistas.

Desde el inicio, *Anatomía de la memoria* sorprende desde su maquetación —Ruiz Sosa se atreve con la sangría francesa— y su tono profundamente lírico: en una situación descontextualizada, una voz interroga a Juan Pablo Orígenes con preguntas tan enigmáticas como “qué porvenir será tu pasado” (Ruiz Sosa, 2016: 15). Las sentencias, frecuentemente signadas por el encabalgamiento abrupto, presentan a Orígenes huyendo por un violento desierto, acosado por el enigma que supone la figura de Pablo Lezama y por la imagen de su madre en el lecho de muerte. Unas veinte páginas después se desvela esta situación: un representante del Ministerio de Cultura ha encargado a Estiarte Salomón un prólogo que encabezará las obras completas de Orígenes, poeta antaño miembro de los Enfermos, cuyas secuelas aún perviven en el poeta a pesar de los desvaríos que sufre su memoria.

La tarea de Salomón, no obstante, acaba convirtiéndose en una obsesiva investigación sobre el citado grupo revolucionario, en la que se busca reconstruir lo sucedido entrevistando a sus integrantes o a los testigos de sus actos. Es así como el libro se convierte en un “continuo hablar” (84), relato coral que busca la elaboración de una memoria colectiva sobre unos hechos hasta el momento silenciados. El desarrollo de esta empresa llevará a la aparición de diversos personajes entre los

que destacan Eliot Román o Isidro Levi —antiguos adeptos a los Enfermos— y Macedonio Bustos, quien trabaja en la farmacia de Lida Pastor, una muchacha que procuró cobijo a los Enfermos durante las redadas policiales.

A través de diferentes entrevistas, se va revelando que el comportamiento de los personajes está marcado por una ausencia que los atormenta: Juan Pablo Orígenes pierde a su madre cuando se ve obligado a abandonar Orabá en los tiempos de la Enfermedad y, en el presente, se ve privado de la capacidad de recordar con claridad debido a una posible demencia, lo que le hace cuestionar incluso su propia identidad y confundirse con un individuo llamado Pablo Lezama.

Eliot Román, traficante de libros prohibidos, será acosado por la culpa que acarrea la desaparición de Norma Carrasco —su tía y amante— por haber colaborado con él y con los Enfermos. Como consecuencia, cada año urde un “Ensayo de Resurrección” que consiste en esconder sus libros por la ciudad y así hacer creer que los Enfermos están volviendo a surgir para culminar la Revolución truncada en el pasado. Por su parte, Isidro Levi condensa una pérdida común a los antiguos revolucionarios: la de los ideales que en el pasado los impulsaron a la lucha por la justicia.

Al testimonio de los Enfermos se sumará el del boticario Macedonio Bustos, quien, incapaz de aceptar la muerte de Lida Pastor, sostendrá a lo largo de la novela que esta sigue viva para descubrir al final que es el boticario quien suplanta su identidad. Además, la negligencia médica que provoca la pérdida de su mano le llevará a fingir un anhelado oficio de doctor restaurando retratos en casa de Lida, a los que trata como si fueran personas reales a quienes debe curar.

Al mismo tiempo, descubrimos la pérdida que exaspera a Estiarte Salomón y que se esconde detrás de la inusual necesidad de escribir la historia de los Enfermos: su hermano fue asesinado por una bala perdida.

Todo esto dará lugar a “[e]l libro de las pérdidas, (...) la trama absurda y necesaria” (114), donde la historia queda sometida a la cirugía que cada personaje aplica a sus recuerdos y al deseo de que todo hubiera sucedido de otro modo.

El final de la novela es abierto porque la investigación de Salomón constituirá un *collage* de impresiones y recuerdos donde la verdad se ha disuelto y cualquier reconstrucción del pasado se presenta imposible.

3. NARRAR LA VIOLENCIA: LA ESCRITURA DE EDUARDO RUIZ SOSA

Como se ha adelantado en la introducción, en la narrativa de Ruiz Sosa la ausencia se extrapola al plano temático y, a la vez, influye en el modo de narrar. Una de sus manifestaciones, comentadas con respecto al argumento, estaba basada en la angustia de los personajes ante la imposibilidad de rescatar unos hechos que traen consigo el delirio, el silencio, la mentira. Esto nos lleva a pensar inevitablemente en Jacques Derrida y su filosofía de la deconstrucción. A propósito de *Cuántos de los tuyos han muerto*, obra que precisamente se abre con una cita del francés, alega Sánchez Aguilar:

[E]s la ausencia de las cosas, su anulación, su desaparición, lo que permite y revela el lenguaje; por esta razón, el significado de las cosas no es nunca esencial, estable, eterno. Por esta razón, hay siempre una grieta. (...) Ruiz Sosa (...) traslada ese juego de desajustes ontológicos y abismos del significado a un terreno vital y dolorosamente humano (2019: s. p).

En efecto, no solo esta, sino prácticamente toda la obra de Ruiz Sosa, se narra deconstruyendo el lenguaje, la identidad, la historia, la memoria, a través de una problematización del *logos* como verdad y sentido unívoco de la realidad mediante la incongruencia discursiva de sus personajes, que permite atender a los valores que cobra la escritura a través de la metáfora o la elipsis.

A través del concepto de *différance*¹, Derrida expone “la imposibilidad, para un signo (...) de producirse en la plenitud de un presente y de una presencia absoluta” (Derrida, 1986, 90), es decir, mediante la enunciación no se puede obtener aquello que se evoca sino una “huella” incapaz de “reanimar” la presencia originaria. Aplicar esta postura a la novela conlleva asumir su ambigüedad: puesto que los contenidos de la memoria se presentan en diferido, la narración se verá colmada de vacíos de contenido con respecto al ser originario del que proviene. En este sentido, dichos vacíos han de leerse como revelación de una nueva forma de entender la realidad, por lo que el lector no debe desentrañar las incoherencias que surgen en el texto, sino adoptar una actitud de lectura en cierta medida juarrociana: “[l]os espacios vacíos son

¹ Concepto con el que Derrida alude a las dos acepciones del verbo *diferir*, y que revela la *différance* como temporización —de donde surgiría la diferencia— y como espaciamento —presentación de la realidad en diferido— (1994: 37-63).

más necesarios / que los espacios llenos. / La vacuidad funda las cosas / y aligera el ser / mientras mide los mundos” (Juarroz, 2018: 309).

Dicha postura, reflejada en la novela, nos remite a autores como Maurice Blanchot y la “escritura del desastre”, un tipo de escritura fragmentaria mediante la que se evidencia un sentimiento de desasosiego, desarreglo (Blanchot, 2015: 56). El recurso al fragmento “no hace que el pensamiento desaparezca, sino que lo convierte en cuestiones y problemas, afirmaciones y negaciones, silencio y habla, signo e insignia” (51). En cierta medida, se podría asociar esta escritura del desastre a lo que Kristeva reconoce como “escritura melancólica”, marcada por una “afectividad en lucha con los signos, desbordándolos, amenazándolos o modificándolos”, que supone una “lucha del sujeto con el desmoronamiento simbólico” (1997: 27).

Por otra parte, la estructura fragmentaria no determina solo la estructura, sino que se extiende al nivel pragmático: las mentiras que urden los personajes y la ambigüedad que estas generan dan lugar a una fractura discursiva que abre una multiplicidad de frentes argumentales conforme avanza la lectura. El hecho de que estos no siempre se esclarezcan, sino que susciten diversas hipótesis en el lector, permite hablar de *Anatomía de la memoria* como una “ausencia de libro” por tratarse de un libro inagotable, infinito (Blanchot, 2008: 543-557).

Ahora bien, cabe preguntarse qué razones impulsan la “escritura del desastre” o la “escritura melancólica”. Desde Bataille (1992) hasta Butler (2006), son muchos los pensadores que han reflexionado sobre la imposibilidad de narrar tras una experiencia traumática vinculada a la violencia, el eje que vertebra la desgarrada escritura de Ruiz Sosa. Para Adriana Cavarero, las aspiraciones de la violencia contemporánea se basan, principalmente, en atentar directamente contra los individuos diseminando la continuidad del cuerpo que asegura su identidad, lo que da lugar a un “crimen ontológico”, pues el desmembramiento del cuerpo implica despojar al individuo de toda su humanidad (2009: 56). Tales circunstancias son concebidas por la autora como “horrorismo”, por tratarse de una violencia de carácter brutal y delirante que “paraliza” al testigo cuyo grito, como el de Medusa, se emite “mudo, estrangulado” (38).

La expresión de este mutismo que generan los nuevos mecanismos de violencia podrían concebirse, en términos de Rivera Garza, como “escritura doliente”, aquella que surge precisamente

cuando todo enmudece, cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e incluso muestra imaginación; entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor (2015: 14).

Metafóricamente, Rivera Garza habla del desmembramiento de los cuerpos a través de la acción de un “Estado sin entrañas” (2015: 11-12) que ya no solo opera mediante la violencia física que deshumaniza, sino que ha perfeccionado sus mecanismos burocráticos para atentar contra el individuo sin repercusiones legales (11-12). Desde una perspectiva biopolítica², la mexicana reflexiona sobre la violencia que desde finales del siglo XX y principios del XXI asola México, donde el estado de excepción, como apuntaba Walter Benjamin, se ha convertido en regla (1989: 182) y liga el presente a una imposibilidad de progreso, inmerso en las ruinas del pasado y visto por “el ángel de la historia” como “una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies” (183). Este estatismo provoca que las sociedades contemporáneas se conviertan en asidero de violencia desmedida e irrefrenable, que terminan por asumir el estado de excepción que anula el disenso político y que, según Giorgio Agamben, convierte a todo individuo en *homo sacer*³ —en este sentido, Agamben hablará en términos de “tanatopolítica” a partir de la Segunda Guerra Mundial—.

Ante esta situación, *Anatomía de la memoria* constituye un proyecto artístico que cuestiona las estructuras de poder propiciadoras de dicho estatismo, consciente de la necesidad de reparar en los distintos mecanismos de violencia objetiva que los sistemas sociopolíticos ejercen sobre los individuos y que propicia la violencia subjetiva⁴. Comprende, pues, la “urgencia de dolerse”, de narrar el dolor para “articular la

² Biopolítica hace referencia a los mecanismos de control que el poder ejerce sobre la población desde el punto de vista biológico, es decir, se relaciona directamente con el control de la salud y el bienestar de los individuos.

³ *Homo sacer* alude a una figura del derecho romano que se refiere al individuo contra el que se puede atentar impunemente debido a la reducción de su vida a una función meramente política (Agamben, 2006: 130-131).

⁴ Violencia objetiva y subjetiva son conceptos con los que Slavoj Žižek alude a los mecanismos de violencia que se desencadenan en nuestra sociedad. Aunque se aplicarán más adelante, cabe apuntar que la violencia objetiva identifica la violencia basada en el control y el sometimiento del individuo a través del sistema político y económico o del propio discurso, mientras que la violencia subjetiva alude a la violencia explícita que se ejerce directamente sobre los cuerpos (2019, 9-10)

desarticulación muda con que nos atosiga el estado espeluznante de las cosas a través de estrategias escriturales que (...) activen el potencial crítico y utópico del lenguaje” (Rivera Garza, 2015, 14-15).

A continuación, se demostrará cómo *Anatomía de la memoria* evoca el dolor producido por el *desastre* a través de una “memoria rota” que asume lo irrepresentable del horror contemporáneo a través de un “tajo” narrativo (Noguerol, 2020) que se funda en la ambigüedad de un texto altamente poético.

4. LA VIOLENCIA EN *ANATOMÍA DE LA MEMORIA*

Como se señaló al principio, *Anatomía de la memoria* reaviva el pasado revolucionario de los años setenta mexicanos a través del relato de Los Enfermos de Culiacán, el cual, a pesar de su impacto sobre la sociedad de la época, no ha trascendido en la Historia de México, cuyas causas se sintetizarían así en la novela: “La mentira, escribió, es la fundación del País” (Ruiz Sosa, 2016: 31). Ruiz Sosa alude así a la capacidad de manipulación que Ellos —así alude al Estado— poseen para la construcción de un relato oficial que no necesariamente ha de corresponderse con la realidad. De este modo, *Anatomía de la memoria* apunta a un acto de violencia simbólica que pone en entredicho el concepto mismo de Historia, como bien se explicita en la obra:

La historia tiene orillas y sus bordes son afilados. Su muerte, Salomón, como la mía, ya está escrita en el libro que Ellos escriben. Usted y yo ya estamos muertos, o quizás haya que decir: ya estaremos muertos cuando dejemos de hablar (37)⁵.

De este modo, la Historia como relato objetivo e inalterable es rebatida y sometida a crítica, acusando al Estado de instrumentalizar el lenguaje para, en este caso, condenar al individuo a una borradora inexorable a través del silencio y el olvido. La negación del Ministro de Cultura a publicar la biografía de los Enfermos o la edificación sobre “las ruinas del pasado” —“las casas que fueron cárceles hace años, las casas que fueron teatros o cines que se quemaron o bibliotecas abandonadas y sin libros ni lectores...” (152)— son formas de olvido impuestas por el Estado que suponen obviar la crueldad que desestructuró la ciudad de

⁵ Con el fin de ilustrar visualmente cómo se compone *Anatomía de la memoria*, se conservará la sangría francesa en las citas del libro.

Orabá. Según Paul Ricoeur, la misión del poder con la apelación al olvido es inculcar en la población una búsqueda de paz y de concordia, haciéndolo ver como cauterizador de heridas (Ricoeur, 2004: 577-578) y dando como resultado el “síndrome monoteísta” que validaría el discurso del Estado como única verdad posible (Esposito, 2009: 117); no obstante, esto no sería más que un acto de violencia simbólica que trae consigo la amnistía de sus verdugos y que da lugar a una sociedad herida donde la violencia se perpetúa y donde las víctimas conviven alienadas: “lo que yo quiero es olvidar. No me importa la justicia” (Ruiz Sosa, 2016: 44).

Otro caso de violencia que denuncia *Anatomía de la memoria* es el de los desaparecidos. Con respecto al asunto biopolítico, el interés de las desapariciones radica en ser uno de los ejemplos más explícitos de la perpetuación de la violencia del pasado en nuestros días y en el viraje que esta ha experimentado. Cuando hablamos de desapariciones no solo cabe referirse a lo que Žizek denomina violencia subjetiva, sino que esta también se vincula con la violencia sistémica a través de la privación de dignidad al individuo que desaparece y a su familia debido a la ineptitud del “Estado sin entrañas” en cuestiones de bienestar social. Según Judith Butler, la ausencia de cuerpo legitimaría a quien ejerce la desaparición porque esta permite hablar de “sujetos irreales”, por lo que “desde el punto de vista de la violencia no hay ningún daño o negación posibles desde el momento en que se trata de vidas ya negadas” (Butler, 2006: 60). Se obtiene así lo que Adriana Cavarero denomina “crimen ontológico”, por cuanto despoja al individuo de su propio cuerpo, que es lo que recoge la esencia del ser humano (2009: 36). Esta postura se hace patente en el discurso de los personajes de la novela: “Para el Estado, la muerte es una ausencia, y la ausencia de muerte es el olvido. Los que duermen en la bahía no han muerto todavía: siguen desaparecidos” (Ruiz Sosa, 2016: 31).

Ahora bien, este tipo de violencia es posible debido a la configuración de un Estado panóptico que somete y vigila continuamente al individuo y que se explicita en el discurso de los personajes:

“No pierda el tiempo y escape ya, Salomón, Ellos son veloces y nunca olvidan, no se cansan porque no tienen cuerpo, su cuerpo está hecho de muchos cuerpos, eso es la burocracia: una hidra poderosa” (Ruiz Sosa, 2016, 17).

La metáfora de la hidra poderosa encierra una potente crítica que advierte de la despersonalización y disgregación que han experimentado los sistemas políticos actuales a través del esquema panóptico que, en este caso a través del aparato burocrático, favorece la omnipresencia y vigilancia que coarta la libertad del individuo y, además, relega la responsabilidad del poder a una entidad indeterminada y constantemente reemplazable (Foucault, 2012: 227-261). En este sentido, no es casual que Ellos sea la denominación que se escoge para aludir al sistema, ya que no existe un culpable a quien rendir cuentas sino un esquema panóptico capaz de controlar y de constituir sujetos a imagen y semejanza —de ahí que Ruiz Sosa conciba el Estado como “máquina que engendra otras máquinas” (Ruiz Sosa, 2016: 294)—.

Para zanjar esta cuestión, aunque no se propone en este artículo un minucioso análisis del espacio, lo cierto es que este se vincula estrechamente con la violencia. Al haber relegado al olvido la Historia de la ciudad en los tiempos de los Enfermos, Orabá representa una “ciudad ausente” (Piglia, 2015), donde todo es ambigüedad con respecto al pasado y a lo perdido. Además, se trata de una “descripción deslocalizada” (Žižek, 2019: 9), es decir, aquella que crea un espacio propio inexistente que coincide plenamente con el real, lo que permite universalizar una situación concreta como es el estado de excepción permanente que representa el contexto del México actual, un recurso frecuente en la literatura que otros mexicanos han evidenciado en sus obras: la Comala de Rulfo, el Remandrín de Daniel Sada o La Matosa de la coetánea Fernanda Melchor son solo algunos ejemplos de descripciones deslocalizadas que vienen a representar el México rural asediado por la precariedad en distintas épocas.

Dicho espacio, muy vinculado al cronotopo rulfiano por sus vínculos con la violencia y la muerte, genera una atmósfera asfixiante transmitida por la cerrazón de las casas, la noche confusa “donde los pasos de los perseguidos se confundían con los pasos de los perseguidores, con el estruendo de los tiros, con las puertas que se abrían y se cerraban” (Ruiz Sosa, 2016: 40) y donde se sueña “en la medida en que el calor y la humedad nos permiten soñar en estas latitudes” (10). Por su parte, la visión heraclitiana del río en constante devenir nos permite entender que el contexto de la novela remite a una ciudad condenada a repetir su pasado, sin posibilidad de superación: “el río con su cauce de baba lenta y sumisa, con su nombre repetido en el nombre de la ciudad, donde todo regresa” (41),

Con respecto al desierto, espacio recurrente en todos sus libros y plasmado en este caso por el recuerdo de Orígenes, se configura como asidero de violencia y de muerte que destruye la concepción de este como tránsito hacia una tierra prometida alejada de la violencia que asola el país. Dicha concepción se observa en pasajes de deuda rulfiana como el siguiente:

El desierto, apuntó Orígenes, es el recuerdo lejano de una tierra prometida que siempre está allá, donde termina la llanura rota. Todo es desierto, todo es la enunciación de una promesa, y el desierto no me lo prometió nadie (31).

La melancolía y el desencanto que desprenden estas líneas nos remiten a cuentos como “Nos han dado la tierra” (Rulfo, 1989: 114-118), donde las esperanzas de los personajes son puestas en el Estado que promete un bienestar siempre postergado en una atmósfera hostil donde la esperanza de progreso, como todo en la novela, también está “ausente”.

4.1. La fractura como escape: combatir la violencia con la invención

Hasta aquí se ha intentado dilucidar la manera en que *Anatomía de la memoria* señala los distintos tipos de violencia que se desarrollan en el contexto mexicano al que alude, una crítica en la que, en cierta medida, ya se intuye un estilo que trasciende lo que convencionalmente asociamos al modelo narrativo de novela. Sin embargo, será cuando los personajes traigan el pasado a colación que se manifieste de manera más explícita la escritura del desastre, melancólica o doliente que demuestra el estado de “duelo no cumplido” en que se ven sumidos los personajes y que los ancla en “un pasado que no pasa” (Kristeva, 1997: 55-56).

Quizás el personaje que mejor evidencie este tipo de escritura sea Juan Pablo Orígenes, pues debido a la demencia, su discurso será articulado bajo un hermetismo que opaca cualquier conclusión al respecto. Así se aprecia en el siguiente pasaje, donde el poeta está relatando a Estiarte Salomón el interrogatorio al que fue sometido cuando fue encontrado por Ellos:

¿Qué pasó en la frontera cuando Pablo Lezama perseguía a Juan Pablo Orígenes, el Enfermo?,
Y yo les respondía:

Pasó un viento frío como un cuchillo frío,
Y Ellos se quedaban en silencio,

Pasó un viento frío como un cuchillo frío y un convoy de inmigrantes que aquella misma madrugada empezaba a cruzar la frontera sin saber que iban a encontrar sus cuerpos sin vida unas semanas después despedazados a tiros por las mafias, eran más de setenta,

Pasó un viento frío como un corazón frío y la madre de Juan Pablo Orígenes se moría irremediabilmente

(...)

Pasó un viento que una herida en la garganta calla un grito el último dolor de otra vida y el primero de tantos años sin nombre o con dos nombres pero sin más cara que la superposición de un recuerdo perdido y otro encontrado; y no hubo más, Juan Pablo Orígenes se murió, ya te expliqué eso, Salomón, pero muchas veces yo he pensado esto: ¿y si un día despierto y me doy cuenta de que no soy Orígenes, y que soy, y siempre he sido, Pablo Lezama? (Ruiz Sosa, 2016: 108-109)

Lo curioso del fragmento es observar que recurre a elementos de carácter poético para enfatizar el carácter violento del relato, conformado por extensas oraciones que dejan sin aliento al lector cuyo ritmo es determinado por la anáfora. Asimismo, las imágenes plasmadas —el viento frío, el cuchillo frío o el corazón frío— evocan la hostilidad y la muerte característica del contexto del exilio en la frontera mexicana. Aunque quizás el recurso que más llama la atención es la ausencia de puntos: el final de las oraciones lo determina el encabalgamiento abrupto, hasta ahora relegado únicamente a la poesía que intensifica la catarsis que trae consigo evocar un pasado marcado por la violencia.

A través de la cita se desprende esa escritura doliente que nos permite asociar a la obra con la estética del “barroco frío”, que consiste en acogerse a recursos como la fractalidad, la elipsis o la confusión entre realidad y ficción para denunciar la desestabilización característica de las sociedades actuales sin renunciar a la lucha a través del arte (Noguerol, 2013), en este caso a través un discurso delirante en el que lirismo y desvarío se funden para mostrar la confusión en que se encuentran sumidos los personajes.

La última oración refleja el enigma inscrito en la figura de Pablo Lezama, quizás una necesidad expiatoria del poeta para soportar la culpa del pasado —“quizá la memoria de Orígenes ya no se conformaba con la traición y se inventaba personajes” (Ruiz Sosa, 2016: 59)—. Orígenes duda de su propia identidad, y el hecho de que el lector nunca descubra la

verdad sobre este individuo provoca que sus expectativas se trunquen y se cuestione la posición de víctima o victimario del poeta Enfermo. Dicha situación es la que permite hablar de *Anatomía de la memoria* como “ausencia de libro” blanchotiana, debido a que dicha incógnita no se desvelará en las páginas de la novela.

Ante esta situación de confusión marcada por una enfermedad de la memoria, personajes como Eliot Román o Macedonio Bustos sobrevivirán a sus pérdidas a través de un olvido deliberado al que acompaña la invención de una realidad alternativa al presente decadente y hostil en el que habitan y que les permita una conciliación con su pasado. Esta decisión dará lugar a una serie de comportamientos extraños y delirantes cuyo producto será un “realismo histérico” (Noguero, 2013) que acerca a Ruiz Sosa a autores como Daniel Sada o David Toscana —este último habla de sus novelas como “realismo desquiciado”—, quienes colman la realidad de exceso para subrayar su denuncia: la errancia por la ciudad con noches a la intemperie, el asesinato o la colección de “fragmentos anatómicos” son solo algunos ejemplos de las acciones colmadas de exceso en la novela, donde se evidencia el caos y la ambigüedad que rige un contexto asediado por la violencia.

Entre estos comportamientos delirantes, merece la pena detenerse en este último caso, que se relaciona con la necesidad del objeto-reliquia que rinde culto al ausente y al que el afectado por el duelo otorga una carga simbólica y emotiva⁶. Reparar en ello lleva a Eliot Román a desarrollar un comportamiento que revela la importancia de lo abyecto en la construcción del yo (Kristeva, 2004: 7-14): ante la ausencia del cuerpo de su tía Norma, de la que solo conserva un mechón de pelo, el personaje decide elaborar una “arqueología” propia que atestigüe su vida —“para no olvidar, finalmente, quiénes hemos sido”— que le lleva a coleccionar *fragmentos* de su propia anatomía entre la que aparecen sus dientes, sus uñas o una piedra de vesícula (Ruiz Sosa, 2016: 224-225). Este tema, también presente en su cuento “El dolor los vuelve ciegos”⁷ corrobora la

⁶ Se trata de un tema recurrente en la obra del mexicano. Así, “Naturaleza fragmentaria de la ausencia” (Ruiz Sosa, 2018: posición en Kindle 1157-1287) y el cuento “La garra de la estatua” (2019), reivindican la importancia del objeto en la consumación del duelo.

⁷ El protagonista de este cuento se ve abocado a la búsqueda incesante de su hermano en la morgue de la ciudad. Su desaparición colma de dolor y desasosiego a una familia incapaz de afrontar el duelo sin cuerpo al que velar. Tras meses de identificación infructuosa, optará por otorgar a su hermano un cuerpo que no sabe si es el suyo para terminar con el sufrimiento (2019).

necesidad del cuerpo a la que aluden autoras como Cavarero o Butler a la hora de consumir el duelo y que, en términos biopolíticos, reclama la responsabilidad del “Estado sin entrañas” que desestima los cuerpos a partir del exceso.

A su vez, el “realismo histérico” que rige la novela desvela que, a pesar de la muerte, la violencia y la imposibilidad de progreso, sus personajes se niegan a “aceptar lo que nos duele” (342). No sucumben a la resignación, urden sus mentiras para combatir la soledad y el silencio que trata de imponer el olvido. De este modo, se deduce que la escritura elíptica y fragmentaria va más allá de la construcción gramatical. A pesar de que el fragmento marca estructuralmente la novela, este resulta especialmente relevante en el plano del contenido, en lo (no) dicho y tergiversado, lo que fortalece una unión entre fondo y forma que trasciende el significado de las cosas convencionalmente establecido. Por ello se puede afirmar que *Anatomía de la memoria* se configura a la manera burtoniana:

El libro confrontará, pues, una fatalidad astral y un esfuerzo de liberación; ambos quedarán estrechamente vinculados; hasta el final de la obra, el mal no dejará de ejercer su amenaza: pero también hasta el final, la esperanza de la curación, el optimismo del recurso curativo no dejará de animar a su autor (Burton, 2013: 13).

En Estiarte Salomón se evidencia con especial claridad este tipo de resistencia. A lo largo de la novela, el redactor de la historia de los Enfermos decide abandonarse a la escritura porque creía que así “corregiría” un pasado marcado por la ausencia de su hermano. Al reparar en la irresolubilidad de dicha ausencia, sucumbirá progresivamente al delirio del resto de personajes y, al final del libro, sustituirá a Macedonio Bustos en su oficio de boticario y de restaurador de los retratos de la casa de Lida, corroborando así las posibilidades que la invención otorga en su lucha contra el dolor y la violencia pasada.

Por tanto, el vacío narrativo, más que un obstáculo, supone repensar el pasado para, a partir de este, configurar el futuro y contestar a la pregunta que acecha explícitamente a Juan Pablo Orígenes y que abre este artículo: “¿Qué es lo último que quieres recordar, qué porvenir será tu pasado?” (Ruiz Sosa, 2016: 15). La recursividad de esta pregunta, que remonta a obras como *Farabeuf o la crónica de un instante*, del

mexicano Salvador Elizondo⁸ supone una vuelta de tuerca a la obstinada búsqueda de un pasado irrecuperable debido al paso del tiempo. Con la mentira, Ruiz Sosa trasciende la frustración de dicha situación abriendo un horizonte de posibilidades que no reclama una recomposición fidedigna de los hechos, sino la posibilidad de inaugurar un futuro repensando lo ya sucedido y resistiendo a acatar el presente en que habitan. Se trataría de lo que Ana M. Amar define como “condición fantasmática”, que consiste en la asunción de la derrota, pero resistiendo al olvido y a la resignación al sistema (2010: 28). En este sentido, cobran especial relevancia las declaraciones de Isidro Levi:

En el ahora no podemos resolver nada: siempre estamos tratando de corregir el pasado, pero el pasado, como el futuro, es intocable, le dijo Isidro Levi, por eso escribimos, porque tenemos la esperanza de corregir lo que somos, lo que fuimos: sabemos que es imposible retocar el ayer, pero nos aferramos a dos cosas: la modificación del registro del pasado y el olvido de esa modificación: repitiendo el trabajo del escritor una y otra vez esperamos que por reiteración todo cobre realidad, todo se olvide o se ancle en la memoria; en este sentido la escritura y la oración son semejantes: el que se acerca a la oración, como el que se acerca a la escritura, Salomón, es alguien que sufre una pérdida, una constante pérdida que no se termina nunca (Ruiz Sosa, 2016: 101-102).

Esta concepción nos remite a la escritura como *phármakon*; esto es, como veneno y antídoto (Derrida, 1997: 140-175), porque la palabra no constituye un recurso fiable para representar la realidad pero, paradójicamente, es la única manera de aludir a ella; en otras palabras: a través del libro, la memoria de los Enfermos sobrevive al olvido definitivo, como Levi: “que ahora nadie piense que ya hemos muerto: no está muerto el que sigue hablando, no está muerto el que vive en el libro” (Ruiz Sosa, 2016: 58). Así, que este personaje asemeje la escritura a la oración no resulta fortuito; el libro se concibe, en su expresión más borgeana como reliquia u “objeto sagrado” (Borges, 1960: 157) por su capacidad de expresar el caos al que el individuo se ve sometido, por expresar el mundo mismo: “El mundo, según Mallarmé, existe para un

⁸ En la novela de Elizondo, “¿Recuerdas?” es la pregunta que acecha casi cada intervención de los personajes, que buscan de manera obsesiva reconstruir un instante del pasado.

libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo” (162-163).

Así, *Anatomía de la memoria* se erige como acto resistencia, tal y como lo concibe Néstor García Canclini, como lucha contra el poder hegemónico con el que contribuye a «modificar el mapa de lo perceptible y lo pensable» (2013, 30) creando un «paisaje inédito de lo visible» que da cuenta de la ambigüedad y el caos que rigen aquellas sociedades donde la posibilidad de emancipación se torna inaccesible. Constituiría, pues, un ejemplo de lo que Maffestoli denomina “pequeñas utopías intersticiales, en un plano discreto, que manifiestan un instinto de conservación grupal” (en Noguero, 2012: 58), en este caso apelando a “la salvación por la escritura y, con ella, por la memoria y el arte” (60).

CONCLUSIONES

El principal cometido de este trabajo ha sido, desde el inicio, contribuir al conocimiento de la narrativa de Eduardo Ruiz Sosa a partir de dos de los aspectos más importantes de su producción, la ausencia y la violencia, para analizar la obra capital de un autor bastante desconocido aún para la crítica, pero cuya originalidad permite reconocerlo como una de las voces más prometedoras del actual panorama literario en español.

En primer lugar, se han establecido algunas señas biobibliográficas que revelan a un escritor joven y ambicioso de formación interdisciplinar —tal y como suele ocurrir con los autores del “barroco frío”—. Asimismo, atender al argumento de la novela y al contexto en que se sustenta ha permitido vislumbrar su interés por la realidad mexicana sin renunciar a hacer “alta literatura”. Posteriormente, se ha trazado un itinerario interpretativo de su particular estilo, apelando tanto a fuentes filosóficas como literarias y sociológicas, mostrando así la heterogeneidad característica del pensamiento de Ruiz Sosa.

Yendo de lo general a lo particular y en el análisis de la obra, se ha intentado demostrar cómo la ausencia rige la poética de *Anatomía de la memoria*, tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, influyendo de forma clara en la estructura de la novela, en el tratamiento de los personajes —equívocos en sus identidades e informaciones— y en las estrategias retóricas —elipsis, uso “extrañado” de sangrías y signos suprasegmentales— que definen su peculiar estilo. De esta manera, se ha constatado que el contenido temático queda supeditado a la forma, dando

lugar a lo que R. Barthes denomina “texto de goce”, aquel que “desacomoda (...), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (1993, 25), es decir, obliga al lector a detenerse, releer, pensar la narración y repensar, consecuentemente, la realidad.

Por ello, *Anatomía de la memoria* ha permitido entender las nuevas formas de resistencia “intersticial” —a través de la palabra, a través de la encarnación física del recuerdo, del objeto— emprendida por la literatura en los últimos años: una resistencia que revela la posibilidad de supervivencia de la utopía a través de la escritura y el recuerdo de lo sucedido, instando a su vez a repensar nuestro tiempo, algo que sintetiza excepcionalmente nuestro autor:

Creo que, a veces, enfrentarse a la historia requiere del valor para buscar lo que en aquel lejano entonces no pudimos o no quisimos ver. Creo también que si nos es posible ver, gracias al conocimiento de la historia, que en el pasado cerramos los ojos ante el presente y dejamos que el mundo siguiera su curso, hoy, viendo las consecuencias, nos atreveremos a ponernos de pie y a defender el futuro. Si antes había un atisbo de duda, ahora lo sé: la historia será mi porvenir (Ruiz Sosa, 2012: 4)

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2006), *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pretextos.
- Agamben, Giorgio (2005), *Estado de excepción, Homo Sacer, II, I*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Amar, Ana M.^a (2010), *Instrucciones para la derrota: narrativas éticas y políticas para perdedores*, Barcelona, Anthropos.
- Barthes, Roland (1993), *El placer del texto y lección inaugural*, España, Siglo XXI Editores.
- Bataille, Georges (1992), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.

- Benjamin, Walter (1989), *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*, Argentina, Taurus.
- Blanchot, Maurice (2008), *La conversación infinita*. Madrid, Arena Libros.
- Blanchot, Maurice (2005), *El libro por venir*, Madrid, Editorial Trotta.
- Blanchot, Maurice (2015), *La escritura del desastre*, Madrid, Editorial Trotta.
- Borges, Jorge Luis (1960), *Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Burton, Robert (2013), *Anatomía de la melancolía I*. Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Butler, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- García Canclini, Néstor (2013), “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?” *REVISTARQUIS*, 2 (1), 16-37.
- Cavarero, Adriana (2009), *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona, Anthropos.
- Derrida, Jacques (1986), *De la gramatología*, Madrid, Siglo XXI Editores, S.A.
- Derrida, Jacques (1994), *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Derrida, Jacques (1997), *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.
- Elizondo, Salvador (2006), *Farabeuf o la crónica de un instante*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Esposito, Roberto (2009), *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona, Herder.
- Foucault, Michel (2012), *Vigilar y castigar*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- Kristeva, Julia (1997), *Sol negro. Depresión y melancolía*, Venezuela, Monte Ávila.
- Kristeva, Julia (2004), *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI Editores.
- Melchor, Fernanda (2017), *Temporada de huracanes*, Barcelona, Literatura Random House.
- Noguerol, Francisca (2012), “Utopías intersticiales: la batalla contra el desencanto en la última narrativa latinoamericana”, *Zama*, 4(4), pp. 53-64.
- Noguerol, Francisca (2013), "Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español", En J. Montoya Juárez, & Á. Esteban, *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 17-31.
- Noguerol, Francisca (2020), "Hacia una poética del tajo. Escritura y memorias rotas", En O. Ette & Y. Sánchez, *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, pp. 123-138.
- Parra, Sebastián (2013), “Estudiantes radicales en México. El caso de los ‘enfermos’ de la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS): 1972-1974”. *Revista de historia* (67), pp. 47-87.
- Piglia, Ricardo (2015), *La ciudad ausente*. Barcelona, Anagrama.
- Ricoeur, Paul (2004), *La memoria, la historia, el olvido*. Argentina, Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Garza, Cristina (2015), *Dolerse. Textos desde un país herido*. México, Surplus Ediciones.

- Ruiz Sosa, Eduardo (2008), *La voluntad de marcharse*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Ruiz Sosa, Eduardo Martín (2012), *La Observación en la palabra: la función de los experimentos imaginarios en el desarrollo de la física cuántica: 1927-1936*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona <https://ddd.uab.cat/record/106217> (08-05-2020).
- Ruiz Sosa, Eduardo (2016), *Anatomía de la memoria*. Barcelona, Candaya.
- Ruiz Sosa, Eduardo (2018a), *Primera silva de sombra*. México, Penguin Random House Grupo Editorial.
- Ruiz Sosa, Eduardo (2018b, junio 27), “Eduardo Ruiz Sosa presenta novela sobre el comunismo en Sinaloa”, en *Plumas atómicas*, entrevista con S. Ceyca, <https://plumasatomicas.com/cultura/eduardo-ruiz-presenta-novela-sobre-el-comunismo-en-sinaloa> (29-04-2020).
- Rulfo, Juan (1989), *Pedro Páramo y El llano en llamas*, Barcelona, Planeta.
- Sada, Daniel (1999), *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, México: Tusquets.
- Sánchez Aguilar, Diego (2019, mayo 29), “Cuántos de los tuyos han muerto”, en *El coloquio de los perros*, <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/la-biblioteca-de-alonso-quijano/cuantos-de-los-tuyos-han-muerto> (29-04-2020)
- Žižek, Slavoj (2019), *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona, Austral.

@Margo_Glantz: Literatura y Twitter durante el confinamiento

@Margo_Glantz: Literature and Twitter in confinement

IGNACIO BALLESTER PARDO

Universidad de Alicante

nachoballester7@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5552-9548>

Recibido: 07.11.2020. Aceptado: 09.12.2020.

Cómo citar: Ballester Pardo, Ignacio (2020). “@Margo_Glantz: Literatura y Twitter durante el confinamiento”, *TRIM*, 19: 29-38.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/trim.19.2020.29-38>

Resumen: @Margo_Glantz no ha dejado de publicar textos desde que estalló la pandemia. Sin salir de casa, describe en su perfil de Twitter los cambios que operan en la sociedad, en la naturaleza, en la literatura y en ella misma. Este trabajo estudia la relación que existe entre las redes sociales y el oficio de escritora durante el confinamiento que también vivió su tan estudiada sor Juana Inés de la Cruz, de quien toma el título de su reciente libro: *Y por mirarlo todo, nada veía* (2018); clave para entender la teoría de *El lectoespectador* (2012) de Vicente Luis Mora.

Palabras clave: Tuitertura; Viralización; Pandemia; Redes sociales; Banalización.

Abstract: @Margo_Glantz has not stopped posting texts since the pandemic broke out. Without leaving home, she describes on her Twitter profile the changes that are taking place in society, in nature, in literature and in herself. This work studies the relationship between Social Networks and the profession of writer during the confinement that her much studied Sor Juana Inés de la Cruz also lived, from whom she takes the title of her recent book: *Y por mirarlo todo, nada veía* (2018); key to understanding the theory of *El lectoespectador* (2012) by Vicente Luis Mora.

Keywords: Twitterature; Viralization; Pandemic; Social Networks; Trivialization.

INTRODUCCIÓN

Margo Glantz (Ciudad de México, 1930), en su último libro, *Y por mirarlo todo, nada veía* (Sexto Piso / Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), se define como “escritora y viajera” (solapa interior). Ambos adjetivos están presentes también en la biografía de su perfil de

Twitter: “escritora, periodista, profesora, académica, viajera, coleccionista” (@Margo_Glantz). Sin embargo, a sus noventa años ha dejado de viajar debido a la pandemia de COVID-19.

No le impide el confinamiento seguir publicando en la red social que tanto le atrae y que le llevó a publicar finalmente en libro *Yo también me acuerdo* (Sexto Piso, 2014). Ambas obras las estudiamos desde el punto de vista de la tuitatura, por la fragmentariedad, la dispersión y la aparente banalidad que conforman también los medios que nos comunican durante los últimos meses (Ballester, 2018; 2019).

En esta ocasión partimos de sus tuits para advertir una posible crónica de lo que supone escribir durante la alarma. El caldo de cultivo de la crisis social, política, económica y, por supuesto, sanitaria que vivimos fomenta las relaciones entre España y México. La escritora y viajera atiende al país ibérico –que tanto visitó– para entender el paso del virus de Europa a América; y, con ello, la consolidación de la teoría de *El lectoespectador* (2012) de Vicente Luis Mora, donde queda patente la óptica que nos acompañará en la lectura de @Margo_Glantz.

1. “LA PERCEPCIÓN FRACTAL”

Para Vicente Luis Mora, en diversas publicaciones que dieron lugar al libro al que nos referimos para estudiar a @Margo_Glantz, *El lectoespectador*, en un proceso similar al de la escritura digital que desemboca en la impresa, aborda el modo de observar la realidad que podemos adscribir a la autora de *Y por mirarlo todo, nada veía*.

Si en España se decretó el estado de alarma el 14 de marzo de 2020, en México tardarían unas semanas más en tomar medidas tan exigentes a la hora de limitar la movilidad de la población. Durante aquellos días se produjo una brusca modificación en los vínculos interpresonales y los canales de comunicación que ya se señalaban años antes: “De ahí que nuestro modo de percibir no haga más que cambiar, apresurado por las nuevas tecnologías y por las nuevas formas de vivir en sociedad” (Mora, 2012: 35).

Tras semanas sin tuitear, la escritora mexicana responde a @TheEconomist recordando a Stalin y a la pregunta del Dr. Miguel Maldonado sobre el posible significado de “envirecer”: “Virus volverse virulenta o”, dice @Margo_Glantz el 15 de marzo de 2020. Seguiremos sus tuits de manera cronológica para analizar la perspectiva desde la que da cuenta también literariamente de lo ocurrido.

El quiebre sintáctico o los neologismos, que caracterizan a parte de sus libros impresos, surge de Twitter. El hecho de percibir lo que sucede en el mundo a través de los canales digitales le otorga no solo una percepción fractal, sino también un léxico que matizará al lenguaje pre-pandémico para dar lugar a mensajes fragmentarios y pseudorreales, como la información que nos llega a través de los medios de comunicación. Prácticamente la totalidad de los tuits que @Margo_Glantz comparte desde esa fecha gira en torno al tema de la pandemia; del cual, si lo seguimos como hilo conductor de una narrativa sobre España ante el inminente estallido en México, es posible articular un relato y, a la vez, un ensayo sobre la literatura y ese conocimiento al que se refiere el escritor cordobés (consideremos “hombre” como ser humano en el que también quepa la mexicana):

el conocimiento preexperiencial («primero la existencia, después la esencia», decía Sartre) del que proviene el conocimiento de base se adquiere a través de una percepción fractal, fragmentaria, sucesiva. En principio, el hombre ve igual que ante una pantalla de ordenador: percibe una serie de realidades que sólo entiende mediante una serialización, tras efectuar un *recorrido* con los ojos. [...] Es muy difícil mirar de forma *global*, puesto que más o menos próximos, más o menos lejanos (acercados al espectador por los medios analógicos o digitales), los distintos hechos que se producen en nuestro mundo no llegan a ser captados por el ciudadano de un modo crítico; únicamente le llegan de forma serializada, esto es: sucesiva, acrítica; disgregados como un puzle en que cada pieza no está a la vista de las otras de su grupo. El espectador domesticado ignora que cada información es parte de un rompecabezas analítico que debe ser (re)construido, e ignora que debe saberlo (Mora, 2012: 36-37).

La “serialización” se produce en Margo Glantz y @Margo_Glantz con una doble vertiente (lo reconoce ella misma a mediados de marzo de 2020: “Estoy aprendiendo a bilocalizarme como la monja de Ágreda [sic]”): la escritora observa el exterior desde la ventana que tanto nombra en Twitter desde su casa de Coyoacán; y la tuitera se informa y opina de las medidas que toma el gobierno mexicano. Las cuales explican que paulatinamente vaya reduciéndose el bullicio de la calle a favor del canto de los pájaros, entre otros cambios perceptibles de fuera adentro por la unión de los datos fragmentarios y *a priori* desarticulados que se suceden en las redes.

El “rompecabezas analítico” conforma de algún modo la narrativa de Glantz. Ni el público en una primera lectura, en papel, advierte que cada

me acuerdo u oración de la extensa oración que es *Y por mirarlo todo, nada veía* forma parte de un conjunto, que es la autobiografía de una generación; ni ella, como autora, según lo confiesa, por ejemplo, en las recientes sesiones de Zoom que difunden las numerosas ferias del libro, como la de Oaxaca (*¡Azúcar a Margo!*, 2020). La percepción fractal sucede tanto en quien escribe como en quien lee, especialmente a través de la pantalla.

Años antes, en *Yo también me acuerdo*, apenas se refería al mal que hemos empezado a distinguir en el último lustro. Bien hacía alusión al periodo novohispano: “Me acuerdo que Sor Juana y muchas otras monjas del convento de San Jerónimo murieron en una epidemia de tifo en 1695” (303); bien “Me acuerdo que una idea fija puede estar en relación con una epidemia, contagio, adicción, obsesión” (339), únicas ideas (ausentes, por cierto, en Twitter) que entonces se podían asociar con la pandemia, los canales intermediáticos y la viralización del correlato.

2. VIRALIZACIÓN

A diferencia de sor Juana, que pasó sus últimos días confinada por la peste sin saber qué ocurría en el exterior, Margo Glantz tiene acceso al conocimiento virtual que circula de un lado al otro del Atlántico en la propagación del virus. Pese a esta aparente conexión con la realidad, ante tamaña descontrolada información, se pierde la confianza de la que habla Slavoj Žižek en *Pandemia. La covid-19 estremece al mundo* (2020).

No es casual que un fenómeno mediático múltiples veces compartido en un periodo breve reciba el nombre de viralización, cercano a palabras que sí recoge la RAE como virilización y vitalización. El virus no solo se contagia por contacto estrecho, sino a través de las redes sociales que causan la ceguera del ser humano ante la problemática relación de este con la naturaleza. Más que nunca se vuelve viral la máxima de la monja jerónima: *Y por mirarlo todo* (las noticias, las encuestas, los *timelines*...), *nada* (la cura, la vacuna, el origen) *veía*.

Jorge Carrión reflexiona en este sentido con la escritura diarística de su ensayo *Lo viral* (2020). Desde marzo todo sucede en la “pantpágina” que abarca Mora (2012: 105-114). Nuestro conocimiento del exterior se limita a los códigos cibernéticos. La India, por citar uno de los destinos más conocidos y relatados por la mexicana, es parte ahora de nuestro mundo por la mediatización de la pantalla: única ventana al exterior.

Amén del texto, la imagen cobra un especial sentido. Nos movemos por ella, sin saber bien, como decíamos, a qué se refiere. Según la “tele-

física” que aborda el también escritor y académico Heriberto Yépez (2008), la realidad desaparece al otro lado de la frontera que marca el vidrio extensible a nuestras Tecnologías de la Información y la Comunicación.

El inicio del libro *Y por mirarlo todo, nada veía* ofrece, sin saberlo, dos años antes de la situación que nos ocupa, un planteamiento de orden moral: “Al leer las noticias ¿cómo decidir qué es lo más importante” (Glantz, 2018, 11). Cómo distinguir lo relevante parece ser uno de los fines de su actividad en Twitter, donde el 12 de marzo se pregunta: “¿Todo es realidad?”.

Para ella el contexto marca el texto en todo momento; al menos en *todo* el instante paralelo que privilegia internet. Sus respuestas como tuitera coinciden con los mensajes emitidos por el resto de cibernautas, a diferencia del diálogo atemporal que establece con sor Juana. A pesar de tal condición, que representa Twitter en vivo, tan pronto como la autora lamenta no poder ir a la Cineteca por el “Reclusorio”, alude al *Decamerón* al hilo de “Muerte en Venecia”. El presente busca una explicación en el pasado. Tiene a su alcance *todo* por no ver *nada*. La red, la biblioteca, explica una serie o serialización de relatos próximos, pero no hay nada por el momento que responda de manera directa al llamado Coronavirus SARS-CoV-2.

El recuerdo se retuitea si conecta los hechos pretéritos y logra que la efervescencia efímera de las redes sociales se mantenga por las relaciones intertextuales: teselas de lo perceptible: “He investigado mucho sobre las monjas de clausura , [sic] las recuerdo en vísperas de nuestro enclaustramiento” o “Lavarse las manos , [...] dijeron Poncio Pilatos y el coronavirus”; dos de los tuits con más “me gusta”. De este modo, la remembranza (*me acuerdo*) da paso a la aprobación pública, podría decir @Margo_Glantz. Lo manifestó tanto en Twitter como en *Yo también me acuerdo* (donde usa el sintagma “me gusta” hasta 97 veces) prácticamente a la vez, en 2014: “Me acuerdo que me gustaban y aún me gustan los colibríes” (15).

No falta el humor ante la tragedia. Los juegos de palabras tienen efecto en Twitter, en el momento, pero no tanto en las publicaciones impresas debido en parte a las impresiones y conversaciones que permiten los medios digitales entre diferentes hablantes y oyentes. También en marzo publica “Los virus mutan”; y una semana después, tal es su letalidad, se responde a sí misma: “y matan”. Asimismo, en atención a la campaña “Sana distancia” recurre al oxímoron para explicar la paradoja en la que

viven: “La docta ignorancia y la saña distancia”; hasta el punto de reconocer que “No dar por muertos a quiénes [sic] aún no están muertos es un consejo sano”.

Sin duda, sus tuits más virales son los que recurren al ingenio para referirse a la muerte con ironía, augurando la extensión de las medidas adoptadas. Ambas publicaciones, del 17 de marzo, evidencian el cambio que veíamos a propósito de *Y por mirarlo todo, nada veía* (Ballester, 2019). En tres semanas el estado de alarma y anímico cambia antes que la realidad; esto es, en México seguía la situación de Europa antes de que tal ola llegara a América. Pese a manifestaciones como las de Margo Glantz, desde la literatura, la viralización es incontrolable.

3. TRASHUMANCIA

El encierro no impide el movimiento. Con las redes sociales, la tecnología y, no lo olvidemos, la literatura, se cumple la máxima de Xavier de Maistre, Vicente Quirarte o Fernando Fernández. Es posible viajar alrededor de la alcoba para adaptarse, dispositivo móvil mediante, a los cambios que nos dicen que suceden.

Ahora bien, el tránsito mental es ordenado por fuerzas físicas (o telefísicas), fragmentos de la realidad impuesta que ni conocemos ni sabemos todavía que forman parte de un relato mayor. Quizá en unos meses los tuits de @Margo_Glantz formen parte de un libro: un posible ensayo sobre la viralización de la escritura en contra de la lectura (como acto personal). Son numerosas las referencias literarias que, de España (como Juan José Millás) a México (pienso en Isabel Zapata), confiesan en las plataformas virtuales desconcentrarse a la hora de leer, pero no en el momento de escribir.

A tal propósito dedica numerosas reflexiones la tuitera durante los meses posteriores a la primera ola, destacando mensajes como este, que motiva tres mil movimientos en la red, sin moverse de casa: “Vivimos en la más absoluta zoomisión”. Ya es 15 de diciembre. Apenas quedan cuatro días para que vuelva a decretarse el semáforo rojo. Se volverán a pausar todas las actividades no esenciales. Continuará el aislamiento hasta nuevo aviso.

Cual borregos seguimos (ese es el verbo, *to follow*) a perfiles que nos llevan a otros tiempos y espacios, todavía vir(tu)ales. Esta es una de las preguntas que trata de responderse Glantz para saber qué importa: “que el Washington Post tuiteara el 23 de junio de 2017, a las 9:36 am, que Putin

niega que interfirió en las elecciones de los Estados Unidos y que el FBI tenga una investigación en curso para demostrar lo contrario” (2018: 95). El barroquismo de la sintaxis, con la negación de la negación, evidencia el anacronismo de un mensaje publicado hace años; pero también demuestra la vigencia de una práctica que puede repetirse en las posteriores (que son las actuales) elecciones a la presidencia de los Estados Unidos. Fijar en papel los tuits posibilita una resignificación del fragmento, más aún si estos se articulan en tu *totum revolutum* en el que es difícil distinguir el tema, la tesis, el elemento principal.

De Inglaterra a Hiroshima, pasando por Alemania (2018: 95) es importante “que se pretenda que los ciento cuarenta caracteres [ahora, 280] obligatorios de Twitter están arruinando la sintaxis” (135). Y con sintaxis no debemos ceñirnos a la gramática. Ese tuit, que no publicó @Margo_Glantz en la red social pero sí otra persona, Alma Rosa, citándola, puede referirse también a la estructura humana que articula de manera limitada un acto breve, como es el del tuit, en plena pandemia.

En los días en que @Margo_Glantz tuiteaba y retuiteaba sobre el virus que llegaba a México, Jorge Carrión firmaba una de las entradas de *Lo viral*:

18 de marzo de 2020

Ha empezado a suicidarse gente en Italia a causa del virus físico y del virus mental. Las residencias de ancianos se han convertido en leprosarios y cementerios. Los crematorios de Madrid trabajan las veinticuatro horas del día. Después del colapso sanitario ya ha llegado el colapso del sistema funerario. Se habla poco de la muerte, menos todavía de lo que se habla en circunstancias normales, en estos días en que todos buscamos salientes del precipicio para agarrarnos a la esperanza y no caer en el abismo. Pero no tengo ninguna duda de que detrás de *todos* esos tuits, de *todas* esas fotos, de *toda* esa textura de píxeles que no para de crecer a nuestro alrededor hay muchísimo miedo, tanto miedo, demasiado miedo, un pánico que se difunde al mismo ritmo que lo hacen el patógeno y su sombra viral. En ese contexto, ante la imposibilidad de despedirte de tus difuntos en persona, de abrazar a quienes también les quisieron, las redes sociales se están convirtiendo también en tanatorios y en cementerios, en espacios de despedida y de duelo, en espejos de sombra donde buscar los abrazos que no llegan (Carrión, 2020: 117-118).

El oxímoron entre el colapso sanitario y funerario, de Italia a España, se esconde “detrás de todos esos tuits, de todas esas fotos” (la cursiva es nuestra) que recibimos, intercambiamos e imaginamos como lectoespectadores y lectoespectadoras. Italia, germen del *Decamerón*, funge como punto de encuentro entre China y México a propósito de la expansión del virus. La muerte protagoniza el relato en cualquier punto geográfico. @Margo_Glantz se refiere a ella desde el espacio doméstico, como la gran obra o teatro urbano que evidencia nuestros instintos básicos ante la tragedia, a mediados de marzo: “En Italia cantan desde sus balcones, improvisados palcos de ópera” (@Margo_Glantz).

En una cultura visual como la nuestra, el gorjeo del pájaro de Twitter se distingue entre la tundra de mamíferos que se abocan a los poderes fácticos. La grilla de las redes sociales puede resolverse con el espacio, el silencio, vacío de una a otra orilla que la literatura aún puede ganar.

CONCLUSIONES

Hay dos modos de vivir la pandemia: como protagonista o como lectoespectadora. @Margo_Glantz elige la segunda, seguramente por un estricto confinamiento que llevó a cabo en su domicilio, al sur de la Ciudad de México, mucho antes de que los casos se dispararan, identificaran y rastrearan. El seguimiento que le dio a la epidemia a través de la red social que más utiliza, Twitter, generó un relato que es posible articular ahora, apenas unos meses después, a tenor de la obra literaria impresa de una de las viajeras más singulares de México.

Su modo de percibir la realidad conforma un texto fragmentario, como es habitual en su narrativa, mas extrae del *todo* partes que de otra manera *nada* nos llevaría a ver. Por un lado, recae la crónica en el subgénero narrativo del diario que llevan a cabo de manera experimental tanto el citado Jorge Carrión, en España, como Daniel Saldaña París en uno de los talleres literarios que ofrece desde México a todo el mundo gracias a las redes sociales. Por otro lado, se arma una suerte de reciprocidad intertextual en la propia obra de la mexicana, digital e impresa, pues con el paso del tiempo, los diferentes espacios descritos, adquieren un significado a favor de la catarsis. Quienes la seguimos (incluso con la alerta, no del estado, sino del dispositivo móvil) sabemos en vivo qué escribe y qué publica, casi a la vez. Su escritura a veces automática y con errores da cuenta del día en que compartió el tuit, algo que los plazos de edición impresa en literatura sabemos que no respetarían del mismo modo.

Su grado de interacción con el público cibernético fomenta al cabo un correlato compartido ante una crisis histórica.

Por último, el estudio de las tres semanas que distan entre el estallido de la pandemia en España y la consecuente alarma en México explican el cambio que supone en la escritora y viajera. Sin perder un ápice de su sentido del humor, desde la heterodoxia de la escritura y de la crítica aprovecha las posibilidades de internet para contar lo que (nos) sucede. A diferencia de libros como *Y por mirarlo todo, nada veía* o *Yo también me acuerdo*, la banalidad da paso a fragmentos más cercanos a las causas históricas o globales que a la aparente futilidad. El núcleo del relato es compartido por toda la población, de manera que la literatura y Twitter con el ejemplo de @Margo_Glantz se dirigen a una escritura cooperativa del presente, donde las distintas escrituras convergen en la red social, limitada al movimiento y a la estereotipia.

BIBLIOGRAFÍA

Alemany Bay, Carmen (coord.) (2018), *Las ficciones heterodoxas de Margo Glantz. Visiones Críticas*, Madrid, Visor Libros.

Ballester Pardo, Ignacio (2019), “La poesía mexicana vista desde España: puntos de partida y encuentro en dieciocho años”. *América sin Nombre*, 23, pp. 145-155. DOI: 10.14198/AMESN.2018.23.11

Ballester Pardo, Ignacio (2019), “Y por mirarlo todo, nada veía. 21 días con @Margo_Glantz”, *Cartaphilus: Revista de investigación y Crítica Estética*, 17, pp. 32-40.

Carrión, Jorge (2020), *Lo viral*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Glantz, Margo (2014), *Yo también me acuerdo*, México, Sexto Piso.

Glantz, Margo (2018), *Y por mirarlo todo, nada veía*, México, Sexto Piso - Universidad Nacional Autónoma de México.

Glantz, Margo (2020), *¡Azúcar a Margo!*, Celebración por los 90 años de Margo Glantz con la participación de Gabriela Jáuregui, Feria Internacional del Libro de Oaxaca, en

https://www.facebook.com/watch/live/?v=809991859821704&ref=watch_permalink (1-11-2020).

Glantz, Margo (@Margo_Glantz) (2020), Twitter, en https://twitter.com/Margo_Glantz (1-11-2020).

Yépez, Heriberto (2008), *Contra la Tele-visión: un ensayo antiestelar*, México, Tumbona Ediciones.

Žižek, Slavoj (2020), *Pandemia. La covid-19 estremece al mundo*, traducción de Damián Alou, Barcelona, Anagrama.

Cristales del *Diario* (2004) y del epistolario en el caleidoscopio de Carlos Edmundo de Ory: Osías Stutman, Bruno Montané, Marco Fonz y Tanya Cosío *

Crystals of *Diario* (2004) and collection of letters in Carlos Edmundo de Ory's kaleidoscope: Osías Stutman, Bruno Montané, Marco Fonz and Tanya Cosío

MILAGROSA PARRADO COLLANTES

Universidad de Cádiz

milagrosa.parrado@uca.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3250-496X>

Recibido: 29.09.2020. Aceptado: 06.12.2020.

Cómo citar: Parrado Collantes, Milagrosa (2020). “Cristales del *Diario* (2004) y del epistolario en el caleidoscopio de Carlos Edmundo de Ory: Osías Stutman, Bruno Montané, Marco Fonz y Tanya Cosío”, *TRIM*, 19: 39-59.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/trim.19.2020.39-59>

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo principal analizar las relaciones del escritor gaditano Carlos Edmundo de Ory con algunos escritores latinoamericanos coetáneos. Para ello, se han tenido en cuenta dos corpus: su *Diario* (2004) y la producción epistolar, considerando el estudio de las suprafluencias oryanas (AUTOR), basado también en el *Diario* (2004) y los aerolitos. Dado al amplio número de personalidades con las que este prolífico autor mantiene contacto, este estudio se centra, en última instancia, en la correspondencia y fragmentos del argentino Osías Stutman, el chileno Bruno Montané y los mexicanos Marco Fonz y Tanya Cossío.

Palabras clave: Carlos Edmundo de Ory; correspondencia; diario; escritores latinoamericanos

* Mi más sincero y afectuoso agradecimiento a la Fundación Carlos Edmundo de Ory por que esta investigación se haya llevado a cabo, ofreciéndome la oportunidad de consultar el epistolario de oryano. Se merecen una mención especial Salvador García y Laure Lachéroy, a él como director de la Fundación y a ella como presidenta de esta y mujer de Carlos Edmundo; pero, sobre todo, como amigos.

Abstract: The main objective of this paper is to analyse the relationship between the writer Carlos Edmundo de Ory and some Latin American writers of his time. To this end, two corpuses have been considered: his *Diary* (2004) and his epistolary production, taking into account the study of Ory's suprafluences (AUTHOR), also based on the *Diary* (2004) and his "aerolites". Given the large number of personalities with whom this prolific author maintained contact, we have ultimately focused on the correspondence and fragments of the Argentinean Osías Stutman, the Chilean Bruno Montané and the Mexicans Marco Fonzi and Tanya Cossío.

Keywords: Carlos Edmundo de Ory; collected letters; diary; Latin American writers

INTRODUCCIÓN

En la *fantástica ciencia*¹ que supone el conocimiento de un autor, desde el punto de vista de un investigador, toda la información es imprescindible. Además de localizarse en sus manuscritos, esa valiosa información se encuentra recogida en su correspondencia y, si el autor así lo cultiva, en su diario. En el caso de Carlos Edmundo de Ory, tanto su correspondencia como su diario forman parte del proyecto literario oryano, suponiéndose como partes orgánicas imprescindibles si nos acercamos e intentamos comprender a tan prolífico, magnífico y complejo autor.

En el caso del diario y Ory, este entraña para el autor una de sus lecturas predilectas, repitiéndose toda una letanía de autores recurrentes que también cultivan el género, como podemos leer en su propio *Diario* (2004): “[...] mis libros de cabecera de siempre, los *diarios* de Friedrich Hebbel, Henry David Thoreau, Léon Bloy, Otto Weininger, Franz Kafka, Cesare Pavese, Arthur Adamov y Nijinsky. Y Anne Frank.” (2004, III: 188).

Romero Molina señala que el carácter diarístico va más allá de lo literario y que su producción conecta con ámbitos del conocimiento como, por ejemplo, la memoria, la imaginación o la historia (2015). Estas palabras se adhieren al *Diario* (2004) en el sentido en que leerlos es viajar en el tiempo *junto* a Carlos Edmundo, pasear con Ory leyendo a quién vio, con quién comió, quién murió tal o cual día específico, qué leyó ese día y qué reseña de lo que leyó... y un sinfín de actividades que no construyen más que la vida en mayúsculas y la memoria.

¹ Referencia al aerolito oryano: *La ciencia no es científica, es fantástica*.

Con respecto al epistolario de un autor, ocurre una circunstancia parecida al del diario. En este caso, esta se corresponde con la pieza del puzle en el entramado oryano que nos da impecables pistas sobre las notables relaciones de Carlos Edmundo con autores anteriores, coetáneos y posteriores. Además, en el caso que nos ocupa, las cartas constituyen el complemento perfecto al *Diario* (2004): en las misivas se narran asuntos que no se narran en el *Diario* (2004) y viceversa; o se narran en los dos.

En este camino por el tatuaje de su memoria, Ory reza: “Doy una importancia a la correspondencia como a mi Diario. La importancia enorme de la comunicación” (2004, II, p. 256), es por ello que los pilares centrales de nuestra investigación, a modo de corpus, serán estos dos: el *Diario* (2004) y el epistolario que se encuentra en el archivo de las dependencias de la Fundación Carlos Edmundo de Ory situado en Cádiz, su ciudad natal. A partir de ellos, haremos un recorrido por las relaciones oryanas con los escritores latinoamericanos, centrándonos en estos cuatro: el argentino Osías Stutman; el chileno Bruno Montané; y los mexicanos Marco Fonz y Tanya Cosío.

1. MORFOLOGÍA DEL DIARIO Y LA CORRESPONDENCIA ORYANA

Nuestro primer corpus de estudio, el *Diario* de Carlos Edmundo de Ory, fue seleccionado y publicado por Fernández Palacios en el año 2004 en tres volúmenes. Este es fruto de la recopilación de los treinta y dos cuadernos que el autor fue escribiendo a lo largo de toda su vida.

Los tres volúmenes –o treinta y dos cuadernos– coinciden, en mayor medida, con tres etapas de su vida comprendidas entre los siguientes años: 1944-1955, primer volumen; 1955-1975, segundo volumen; y 1976-2000, tercer volumen. El *Diario* publicado supone “un valioso material literario, íntimo y autobiográfico, que debidamente expurgado por el autor, se recoge en las más de mil páginas que componen estos tres volúmenes [...]” (Fernández Palacios, 2004: 5).

Este *Diario* es una condensación de la esencia oryana donde se va construyendo o, más bien, vislumbrando, como si de un papel de calco se tratara, la personalidad inquebrantable del autor. Así, al terminar de calcar esta figura de la que hablamos, hablan varios Orys, el escritor, el lector, el hombre, el amante, el hombre que alza la voz y el que la silencia... En definitiva, todos los Orys que habitan en el hombre que vive, sueña, escribe, ama, fuma, lee, bebe té y lo siente todo.

Este Diario tiene la temperatura de su cuerpo, sus sudores y el malestar de sus insomnios, que es algo que se percibe en la tensión de muchos fragmentos que han sido cincelados como un castigo, por lo que expresan y ocultan, por el tono empleado en sus exclamaciones y afirmaciones, en sus evocaciones y negaciones. Aquí se reflejan sus crisis espirituales y creativas, su inmanente preocupación de Dios, su estimulante condición de hombre enamorado, su culto a las mujeres, sus dramáticas crisis de pareja, su consumo de fármacos, su reacción nerviosa de cojo momentáneo o cuando lava sus camisas y cose sus calcetines. En estas páginas, que tienen su estatura, están su sangre, sus queridos alvéolos y las sobras de su comida, ahí está su abandono y también los días felices en que la vida se manifestaba en las ocurrencias inocentes de su hija o en la belleza de una mujer, de un libro o de una música. (Fernández Palacios, 2004: 9).

Es interesante, también, denominar, tal y como lo hace Carlos Edmundo, a este diario como íntimo, pues es una caracterización que describe el propio Ory de su *Diario*:

Los verdaderos diarios íntimos son secretos por ser privados, es decir íntimos, justificando el título desnudo, único. Esos diarios suelen ser póstumos, publicados por albaceas, familia o amigos. No se han escrito para el público, pensando en la fama. Y he aquí que la gloria es póstuma (Carlos Edmundo de Ory, 2004, III: 189).

Para Fernández Prieto, este concepto de íntimo se vislumbra en el diario oryano en el sentido en que:

[...] se configura como espacio para el repliegue del yo consigo mismo, y porque acoge página a página, palabra a palabra, los ritmos cotidianos de ese latido mental interior cuyos ajustes y desajustes resuenan en una escritura casi siempre insomne, en la que el diarista se contempla y a la que se enfrenta a veces, pues escribir-se es objetivarse, verse en el espejo de las palabras, adquirir consistencia, y, al mismo tiempo, perderla, porque la vida se escapa siempre de la página (2005: 126).

Además de esta concepción de lo íntimo y de ese repliegue en sí mismo que realiza Ory de una manera magnífica, una característica indispensable de cualquier diario es anotar, para recordar después, las citas, personas con las que se encontró y los acontecimientos reseñables de la vida. Así, se prodigan por el *Diario* toda una serie de personalidades con las que el autor se entronca: vivos, muertos,

presentes, ausentes, coetáneos, contemporáneos, sucesores... y que ayudan a reconstruir el contexto social, histórico, cultural y literario del autor.

Conforme al tema central que nos ocupa, la aparición de escritores latinoamericanos en el *Diario* (2004), haremos referencia al estudio de *suprafluencias* de Parrado y Romero, donde se detallan las “influencias literarias, artísticas y de pensamiento fraguadas por el autor y forjadas a partir de su estela oryana” (2017: 5). En estas *suprafluencias* extraídas, en parte, del *Diario* (2004), podemos constatar personalidades literarias de gran calado, como Rubén Darío, César Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz, Vicente Huidobro, Roberto Bolaño o César Aira; además de otras personalidades, como la pintora y escritora Leonora Carrington o el biólogo A.L. Herrera. De estas y otras personalidades, podemos rastrear en el *Diario* bastantes fragmentos; no obstante, pondremos como ejemplo las entradas del *Diario* de dos escritores sobre los que el autor habla con cariño y admiración: Octavio Paz y César Vallejo.

De Paz, podemos leer dos entradas en el *Diario*. En ellas, vemos como la relación entre Ory y él evoluciona desde el punto en que Carlos Edmundo quiere buscar la dirección del poeta, a que el propio Paz le envíe una de sus obras: “7 agosto (1951) [...] Escribir a Octavio Paz (buscar sus señas” (*Diario*, I, p. 131); “16 septiembre, miércoles (1970) [...] Recibo hoy un libro de Octavio Paz dedicado por su autor: la obra poética de 1962 a 1968, *Ladera Este*” (2004, II, p. 256).

De Vallejo, podemos leer cómo Ory recuerda el aniversario de su muerte: “22 de abril, sábado [...] Ese mismo día 15 de abril de 1978, se cumplía el XL aniversario de la muerte de César Vallejo” (*Diario*, III, 72); además de detenerse en analizar algunos versos del autor:

César Vallejo / Christian Günther (1695-1723)

Lejanos en el espacio y en el tiempo, la poesía y el dolor los vincula. Curioso paralelismo metafórico en versos de cada uno con el empleo insólito del vocablo “alcalino” o “álcali”. El poeta peruano lo repite tres veces en un poema que empieza:

Esto / sucedió entre dos párpados; temblé /
en mi vaina, colérico, alcalino, ...

y en la estrofa siguiente vuelve la palabra como estribillo al principio y al final: resbalón alcalino... (2004, III: 240).

A modo de recordatorio, hemos de concretar que este listado de autores tiene su reverberación en otra de las producciones estelares de este autor: los aerolitos.

Nuestro segundo corpus de estudio, el epistolario, tiene una función esencial en la vida de Carlos Edmundo de Ory. Este es uno de los grandes legados del autor, no solo como un bien documental, sino como “la certeza de tener en la ciudad de Cádiz uno de los legados literarios más importantes de España” (*La Vanguardia*, 2015), según explicaba Javier Vela (anterior director de la Fundación Carlos Edmundo de Ory). Aunque en estas páginas analizaremos su producción epistolaria y diarística en relación con autores del ámbito latinoamericano, señalamos que el total de cartas registradas en la sede de la Fundación Carlos Edmundo de Ory asciende a 3000, contando entre ellas con misivas de autores tan insignes como Albert Camus, Vicente Aleixandre, Allen Ginsberg o Roberto Bolaños.

Reflejamos en la Tabla 1 la relación de autores y países latinoamericanos:

Tabla 1: Relación de países y autores latinoamericanos de la correspondencia de Carlos Edmundo de Ory

Países	Autores
Argentina	Astrada, Etelvina (esposa de Osvaldo Gomáriz) Cámara, Horacio J. de la Enma de Cartosio Gomáriz, Osvaldo (pintor) Kordon, Bernardo Mordzinski, Daniel (fotógrafo) Narral, Pablo Piterbarg, Elías Santiago, José Alberto Stutman, Osías
Cuba	Armand, Octavio Kozier, José Miranda, Julio E. Montes Huidobro, Matías Vitier, Cintio
Chile	Bolaño Ávalos, Roberto

	Millán, Gonzalo Mix Toro, Rolando Montané, Bruno
Colombia	Laignelet, Sergio Vallejo, Fernando Vélez Ortiz, Nicanor
Costa Rica	Morales, Carlos
Ecuador	Oviedo, Ramiro
Guatemala	Martínez Rivas, Carlos
México	Cosío, Tanya Espinosa, Elia Fonz, Marco Huerta, Efraín Medina, Dante
Perú	Chiappo, Leopoldo Claros, Antonio Larrabure, Sara-María Moreno Jimeno, Manuel
República Dominicana	Suro, Darío
Uruguay	Paseyro, Ricardo

Fuente: elaboración propia

Evidenciaremos, a continuación, algunos de los pasajes del *Diario* (2004) en los que Carlos Edmundo hace referencia a algunos de estos escritores, antes de detenernos en los autores centrales de esta investigación.

Haremos un viaje en el tiempo y nos remontaremos a la franja comprendida entre 1944 y 1955. En esta época nos encontramos con un Ory joven que tiene relación con Carlos Martínez Rivas, de quien hay entradas tan significativas como estas: “9 mayo [...] También en la tarde vi a Carlos Martínez Rivas, que bromeando me decía: –Tienes nostalgias de tu Yo magnífico...” (2004, I, p. 52).

A partir de 1951 deja amplia constancia de su amistad con Darío Suro, con quien escribe el manifiesto *Nuestro tiempo: poesía. Nuestro tiempo: pintura*. Las referencias a Suro en su *Diario* (2004) serán recurrentes, al igual que la correspondencia entre ambos, que se profesan un gran cariño y respeto. De él comenta:

14 marzo (1951)

Darío Suro es mi hombre. Él no me conoce: ignora la clase de mi llama. Pero yo le quiero y le estimo como a un compañero desinteresado y vivo. No encontré de mis amigos los americanos, uno semejante a él. Sabe mucho. Comprende y es completamente varonil. Lo que más estimo en él es su inteligencia varonil. Es lo contrario de un tonto. Ando con él y me alegra su conversación llena de frases hechas y bien calculadas. Da en el blanco, mejor dicho, en el negro. Su pintura es negra, fuerte. He publicado artículos sobre su pintura...” (2004, I, p. 117).

Este viaje en el tiempo nos lleva al 22 de diciembre de 1956, momento en el que Carlos Edmundo de Ory y Denise –su primera compañera– llegan a Perú. Allí entablará relación con el poeta Manuel Moreno Jimeno: “17 abril, miércoles. He encontrado este puesto de profesor en la E.N.S. gracias al poeta peruano Manuel Moreno Jimeno [...]” (*Diario*, II, p. 86). La correspondencia y relación con el poeta se recupera en 1976, cuando Moreno Jimeno le escribe: “Mi recordado y querido Carlos: aquí en casa, que es la tuya, siempre te recordamos fraternalmente. Y hace poco que nos reunimos los más escogidos y fieles de los ideales de La Cantuta [...] hicimos las mejores memorias de ti [...]” (2004, III, p. 33).

Un poco más adelante, Ory recibirá en su famosa cabaña la visita, por ejemplo, de Antonio Claros en 1979 (2004, III, p. 10) y de Osvaldo Gomáriz en 1980: “18 enero, viernes. A las seis de la tarde llega Osvaldo Gomáriz, el fiel visitante. Se quedará unos días con nosotros” (*Diario*, III, p. 147). La visita de Gomáriz resulta, cuanto menos, fructífera: “19 enero, sábado. Ya está echándome carbón Osvaldo; ya me saca poemas de las tripas. Aquí lo tengo, uno muy largo, con su sarta de metáforas revistiendo pormenores” (2004, III, p. 148). Juntos le escriben una carta a Efraín Huerta y le envían el poema en cuestión “por donde se asoma <<la muchacha ebria>> de la antología de poesía mexicana de Octavio Paz” (*Diario*, III, p. 148). Este contacto con Huerta dará lugar a que Ory le envíe su libro *La flauta prohibida* con la siguiente dedicatoria: “Para Efraín Huerta, gran cocodrilo, con una declaración de amor submarino de su amigo Carlos” (*Diario*, III, p. 153).

Estos son algunos de los extractos, a modo de ejemplo de esta profunda y constante conversación, entre el *Diario* y su correspondencia.

2. CALEIDOSCOPIO ORYANO: LOS CRISTALES DEL *DIARIO* Y LAS CARTAS

Como si de unos cristales se tratase, los testimonios del *Diario* (2004) y de la correspondencia se combinan formando nuevas estelas y formas maravillosas donde podemos vislumbrar las relaciones de Ory con los demás coprotagonistas de su historia. En este caso, hemos querido centrarnos en cuatro de ellos: Osías Stutman, Bruno Montané, Marco Fonz y Tanía Cosío. Antes de indagar sobre ellos y Ory de manera aislada, es considerable resaltar que se relacionan entre sí.

Este círculo se abre en un e-mail de Montané a Ory en el que dice: “Osías me envió tu dirección electrónica y he querido saludarte. También me ha contado que en el próximo mes de abril [...] cumplirás tus 80 lúcidos años. Te abrazo desde ya en tu ser Tauro” (23 de marzo de 2003).

A lo que Ory contesta: “Si vuelves a ver a Osías por esas calles o plazas o las pobladas Ramblas, dile nuestro cariño para él y Margarita” (7 de diciembre de 2003).

Por otra parte, podemos leer en un correo de Ory a Montané el 29 de septiembre de 2004:

“Otra cosa: acabados de llegar de México a Cataluña, me han enviado varios e-mails entusiastas y calurosos desde Tarragona, una pareja de artistas chiapanecos, poetas, actores y, según me cuentan, andan libres y amorosos desde ayer en Barcelona “sin domicilio fijo”. Les hemos proporcionado nombres y direcciones de amigos en Tarragona y en Barcelona la tuya. Se llaman encantadoramente Marco Fonz de Tanya y Tanya de Fonz. Los poemas que me ha mandado Fonz de tanya *Cantos Siniestros a Chiapas*, no son nada malos, es decir son buenos. Si toman contacto contigo sonríeles y me cuentas”.

Este círculo se cierra con este e-mail de Marco Fonz y Tanya Cosío a Ory: “[...] Bruno Montané aceptó publicar poemas en nuestra editorial” (Marco Fonz a Ory, 19 de diciembre de 2005).

Tras estas disquisiciones, podemos constatar que Carlos Edmundo es el pegamento que une a estos brillantes cristales.

2. 1. Osías Stutman (Buenos Aires, Argentina, 1933)



Imagen 1: De izquierda a derecha: Laure Lachéroy, Osías Stutman, Carlos Edmundo de Ory y José María Conget en el Bronx, Nueva York (Fundación Carlos Edmundo de Ory)

Osías Stutman es un poeta y médico argentino. Hacia 1965 emigra a Nueva York, donde tendrá el primer encuentro con Ory y que, por supuesto, queda recogido en el *Diario*: “Encuentros en N.Y. 15 mayo, sábado: con Osías Stutman y José María Conget en el Bronx. Conocemos a Osías” (2004, III: 294). Será el nombrado Conget quien propicia el encuentro. Es interesante apuntar que Laura Lachéroy (segunda compañera de Ory) y Carlos Edmundo se hospedarían, en esta visita, en casa de Osvaldo Gomáriz (2004, III: 294).

A partir de este acercamiento en Nueva York (donde Carlos Edmundo se encontrará por segunda vez con Allen Ginsberg), se produce entre los autores una relación epistolar de 17 años: la primera misiva recogida en los archivos de la Fundación Carlos Edmundo de Ory es enviada por Stutman el 20 de diciembre de 1993 desde Nueva York; la última, la remite Ory a Stutman –ya en forma de e-mail– el 18 de enero de 2010, pocos meses antes de fallecer Ory, en la que le dedica estas palabras:

Déjame que te diga también, a ti, médico, que sabes muy bien tomar el pulso a la memoria y cómo viajas en el tren de los recuerdos a quinientos

kilómetros por hora y cuando para, si es que para, te bajas siempre en la estación del sueño (18/01/2010).

El encuentro en Nueva York no será el único que se produzca. Se encuentran en 1999, cuando Osías le escribe para desearle feliz Navidad y le hace referencia a tal encuentro: “Carlos: Tu breve visita a Barcelona y tu tarde en casa con esas confidencias y consejos poéticos será mi mejor recuerdo del año 99” (23 de diciembre de 1999). Además, Osías viajará a Cádiz en el 2003, cuya visita anuncia de esta manera: “desde el 15 al 20 de marzo para ver y oír tu transformación en hijo predilecto” (13/03/2003). Volverán a encontrarse en 2004, cuando Osías le escribe: “Tu visita a Barcelona me alegró mucho. Verte y oírte. El recital en el Palau me irritó por su histrionismo global, en algunos casos muy vacíos de poesía. Tu poesía brilló como un faro” (18/06/2004).

Además de las referencias a sus encuentros, estas cartas y e-mails se caracterizan por el envío de manuscritos de poemarios, sobre todo por parte de Osías a Carlos Edmundo. En general, podemos entroncar las misivas con la actividad literaria de Stutman de la siguiente manera:

Entre 1993 y 1999, Stutman le envía varias versiones de *Los fragmentos personales*, que Osías ya le mostró a Ory en Nueva York. Osías declara: “La(s) mala(s) noticia(s) es(son) que aún sigo oficialmente inédito en libro, virgen de la imprenta [...]”. De este volumen, Osías le dedica a Ory el poema “Los presagios”: (“Me gusta el juego de aliteraciones creativas en la última estrofa. Ahí explota en chispas la fuga de la tinta. O sea, <<la pluma fuente de los dedos>>”) (Ory a Stutman, de febrero de 1994, referencia a esta carta en el *Diario*, III: 304). En general, Este libro sufre muchos vaivenes, con premios ganados y promesas de publicación. Finalmente se publica en 1998 (le envía copia el 17 de febrero de 1999). Ory observa del libro: “Pero la felicidad, hermana sanguínea del contento, me baña leyendo el libro entero. Es estupendo” (24 de abril de 1999).

En 1999 envía a Ory su manuscrito *El mar de Bogemia*. Le dedica a Carlos Edmundo el poema “El lenguaje perdido”.

En el año 2000, Osías le envía *La vida galante* (antología 1991-2000). Aquí se incluye “La Locura del Mundo”, dedicado a Carlos Edmundo de Ory, quien le escribe: “Puedes estar contento, y yo te digo que, ya desde ahora empiezas a ser descubierto, dentro y fuera de Argentina o sea, que renacerás. Estás renaciendo, lo cual trae consigo por

parte de tu estro², mucha autoexigencia y concentración” (24 de febrero de 2000).

Para finalizar esta relación literaria y epistolar entre ambos, entre 2004 a 2007 le envía diferentes borradores de *44 poemas*, libro que, con aprobación de Ory, termina denominándose *44 cuartetos*. Además, Carlos Edmundo prologa este poemario, donde pone de manifiesto que:

En suma, las 44 cuartetos de Osías Stutman son brillantes [...] Nos asombra esta prosapoesía³ graciosamente irónica de un humanista risueño, librepensador universal, que divaga en cuartetos tan leves como profundas. Lo suyo es algo sutil y sabio dentro de una “poesía ficción” extremadamente compleja.

2. 2. Bruno Montané (Valparaíso, Chile, 1957)



Imagen 2: De izquierda a derecha: Bruno Montané y Carlos Edmundo de Ory en Barcelona (Fundación Carlos Edmundo de Ory)

² Término extraído literalmente de la carta. Se respeta su grafía.

³ Término extraído literalmente de la carta. Se respeta su grafía.

La relación epistolar, personal y literaria de Montané y Ory comienza casi por la casualidad mágica con la que comienzan muchas de las relaciones trascendentales de Ory. En este caso, otro enlace oryano, el artista y escritor Beneyto le presta unos libros de Ory a Montané y así, un joven Bruno Montané se decide a escribirle a Carlos Edmundo.

En esta primera epístola del 21 de noviembre de 1976, escrita a máquina, se pone de manifiesto este primitivo acercamiento del joven a Ory, quien le escribe, en su consabida condición de poeta advenedizo:

[...] he leído algunas de sus locuras, y me han hecho sentir que usted anduvo por lo que muchos jóvenes estamos andando (claro que se comprende que ya la vivimos, a la rogazante⁴ y bella, de otras formas, que usted ve, palpa y siente como viejo lobo –de su propio espíritu ese lobo, de su conciencia casi a punto de estallar frente al mundo y la gente evolucionando más complicada que las volutas de humo de un cigarro–). (Barcelona, 21 de noviembre de 1976).

Es reseñable que, en esta primera carta, Montané le envía a Ory algunos poemas de jóvenes, incluyendo alguno suyo. En ese manuscrito, encontramos “Sentado en los muelles debajo de las grúas” junto al nombre de Roberto Bolaño, compañero inseparable de Montané⁵.

La primera respuesta de Ory no se hará esperar y se produce el 27 de noviembre de 1976:

Es muy interesante lo que me dices de mí con respecto a jóvenes de tu tipo que llegan a identificarse conmigo en sus correrías y andadas existenciales, al escuchar mis aullidos por experiencia auricular acaso que no soy ningún lobo de papel. Si habéis comprendido por qué me califico lobo, no tengo la menor dificultad en llamaros lobeznos, seguro de que no se os escapará la significación esotérica de esa palabra.

A partir de entonces, tanto Bolaño como Montané tomarán a Ory como un maestro y la correspondencia se llenará de consejos, manuscritos e, incluso a veces, algún que otro tirón de orejas. Peregrinaremos por algunos fragmentos más significativos de esta correspondencia, en correlación con pasajes del *Diario* (2004).

⁴ Término extraído literalmente de la carta. Se respeta su grafía.

⁵ Recordemos que publican juntos la revista *Rimbaud vuelve a casa* (1970) y fundan – junto a otros poetas – el movimiento *Infrarrealista* (1977).

El 10 de mayo de 1977, Montané le pide a Ory que le dé algunas señas de sitios donde publicar –revistas, editoriales...– para él y Bolaño. Ory responde muy positivamente a ello: “Contad conmigo simplemente y llanamente” (31 de mayo de 1977). Estas peticiones se repetirán a lo largo de la correspondencia de Montané, peticiones a las que Ory siempre contesta positivamente.

El 21 de julio de 1977 (Barcelona) Montané le envía a Ory un manuscrito suyo y de Bolaño titulado *Alba clara sobre el cagadero*. Pese a que el título puede resultar subversivo en según qué círculos, Ory se niega a que este se cambie por complacer a esos mismos círculos.

El 17 de noviembre de 1977, Barcelona, Bruno a Carlos: “Algún día los poetas saliendo del estallido, la propia explosión, las venas pegadas en los espejos: la claridad trayendo una gota de rocío para que se equilibre en la punta de tu nariz”.

Entre 1978 y 1986 encontramos numerosas postales que Montané envía a Ory. Son postales manuscritas con diversos motivos: *La lechera de Burdeos*, de Goya, en 1981; Friedrich Hundertwasser, Verlag Galerie Welz Salzburg, en 1978.

Podemos ilustrar la relación entre ambos con el *Diario* (2004), donde Ory reseña la visita de Montané a Thézy-Glimont: “*1 agosto, martes* (1978). Bruno Montané y su compañera, Inma Marcos, llegaron a la cabaña el pasado sábado 22 de julio. Hoy vamos con ellos y Dores a Montmorency, chez la abuela de Laura” (2004., III, p. 75).

En noviembre de ese mismo año, 1978, saldrá a la luz la antología *Algunos poetas en Barcelona*, en la que se incluye a Montané y de cuyo prólogo se encarga Ory. En el *Diario* (2004), este reseña: “*18 octubre, miércoles* (1978). Terminó hoy un trabajo de encargo. La *introducción* al libro *Algunos poetas en Barcelona*, a pedido de Xavier Savater. Es bastante largo, dividido en capitulillos, ocho apólogos parabólicos. Lo titulo *No leer, peligro de vida*. (2004, III, p. 82)”.

Su correspondencia será recurrente entre 1986 y 1988. En una carta del cinco de marzo de 1986 Carlos Edmundo le envía a Bruno la separata de *Soneto Vivo*, en la que Ory le dedica unas magníficas palabras sobre la poesía y la poesía de Montané:

porque yo os quiero mucho por brunos y bolaños que me sois, poetas como dos casas y, además, chilenos en el barrio chino de Barcelona, amando y trotando calles, futuramente célebres, os lo juro [...] y yo hago prólogos a unos cuantos porque sí, y no a otros que me los piden porque

no. La coherencia es mi santo y seña. Uno no es un santón, sino solamente un espadachín. Pero la poesía no ha sido nunca un arma de combate, señores. Arma no, alma. [...] Aprovechemos la fama de mierda, y hagamos la presentación despampanante. Con este aparato efectivo, aunque emocional y puro, a ver si los editores astutos te conceden nombramiento. ¡Qué risa! Tu poesía se basta y se completa por ella misma. Es una casa en pie, no necesita puntales. Otro poeta puede entrar en ella, felizmente, sin llamar a la puerta. Pero nunca como un duende. Tiene que haber familiaridad, franqueza auténtica.

No obstante, no todos son halagos. Ya en su *Diario* (2004) Ory había hecho una profunda reflexión, a raíz de la publicación de la antología *Algunos poetas en Barcelona* (1978): “Jóvenes poetas marginales, amigos míos. Parias creativos [...] Angustias, nostalgias, complejos de Alicia, acaban configurando un orbe auténtico. ¿Cómo localizarlos en las urbes moribundas a fin de compartir con ellos lágrimas y risas?” (2004, III, p. 82). El 5 de marzo de 1987 Ory retoma esta idea en una misiva a Montané en la que podemos leer:

¿Y tú, Pierrot lunaire? Eres un caso. Parece mentira que no me hayas entendido. Y eso que mi carta no tenía vuelta de hoja. ¿La leíste con legañas en los ojos? No me vengas con risitas, cuando de lo que se trata, comprendeme bien, es de actuar. Me interesa que publiques. Y yo puedo ayudarte, que la amistad manda. Y ya te decía que yo obedezco a sus órdenes. Lo que has interpretado mal a causa de tu complejo de Alicia. No seas infantil. Sabes muy bien que yo me río de los jefes de cultura y otros gansos. Yo soy tu camarada, carajo. Y te adoro. No hay paternalismo en mi corazón hospitalario, sino identificación contigo, solidaridad inmensa. Y a ti no te confundo con los carretistas buscadores incansables de fama. Mi propia celebridad, nunca apetecida por mí, me resulta incómoda. ¿Has olvidado mi vieja biografía? La sociedad es una mierda. Yo no creo en los poetas – ¿los hay hoy? –. Nosotros, los parias besamos la tierra (no como el papa) sin arrodillarnos. La poesía, el arte, toda la gran fiesta, es cosa de mujeres y de hombres no literarios. La vida, hijomío⁶, la vida. El crimen existencial. La acción efímera. No cabe en los libros.

Estas palabras son una condensación de la esencia oryana, cuya disertación acaba con un gran deseo del autor para con su *lobezno*

⁶ Término extraído literalmente de la carta. Se respeta su grafía.

Montané: “Lo que yo quiero es que veamos un libro tuyo publicado como diosmanda⁷ y sanseacabó” (5 de marzo de 1987).

El 6 de noviembre de 1994, Montané le envía a Ory unos poemas que le mandó a un hombre de la editorial “El Bosque” (Ory los pone en contacto a él y a Bolaño con la editorial). Pese a los esfuerzos, en octubre de 1995, Montané expresa: “las hadas del gusto literario no marearon ni embrujaron su parecer a mi favor... Es decir, no tuve suerte... Eso sí, felizmente no fue así para Roberto, que sí fue buenamente publicado”.

Pese a este primer infortunio de Montané a la hora de publicar, en 2003 se deja constancia de la publicación de *El cielo de los topos* y *El maletín de Stevenson*, de los que Ory observa: “Me gustan tus utopías y visiones, tus bosques y tus mapas, tus azoteas y todo y todo y en particular tu risa (je je), la risa del amor” (26 de abril de 2003).

En este trasiego de risas y publicaciones, a Roberto Bolaño se le apagó la vida. Pese a que ocurre en julio, no es hasta diciembre, cuando Montané hace referencia a ello en un e-mail a Ory: “No sé si supisteis lo de la partida de Roberto (el 15 de julio), su lenta ida al Mictlán; aunque él esperaba que, se había vida en el Más Allá, tomar allí un curso con Pascal. Como escribió Nicanor Para en su homenaje: <<Se nos adelantó Roberto>>” (07 de diciembre de 2003). Ory responde así: “Pues sí, la desgracia nos vino ese mismo día por teléfono, a las 8 menos cuarto de la tarde; me llamaba Jaime Pont para dármele de un golpe”. De un golpe Roberto se les adelantó, aunque Ory le pide a Montané “que nos escribas más ahora que nunca que la desaparición de Roberto ata nuestra amistad” (e-mail de Ory a Montané, 20 de junio de 2004).

Después de entonces se suceden e-mails entre ambos hablando de la vida, de Roberto, de sus publicaciones... La última misiva, en forma de e-mail, la escribe Montané el 10 de mayo de 2010 –año de la muerte de Ory–, desde México, donde visita a su madre que está gravemente enferma. En ella se despide(n) así: “desde el desierto les mando grandes y luminosos abrazos”.

⁷ Término extraído literalmente de la carta. Se respeta su grafía.

2. 3. Marco Fonz (Ciudad de México, México, 1965-Viña del Mar, Chile, 2014) y Tanya Cosío (Jalisco, México, 1976)



Imagen 3: De izquierda a derecha: Marco Fonz, Tanya Cosío y Carlos Edmundo de Ory en la tumba de Julio Verne, Cimetière de La Madeleine d'Amiens, Francia (Fundación Carlos Edmundo de Ory)

La primera referencia que encontramos de la relación de estos dos poetas mexicanos es un e-mail donde se pide encarecidamente que alguien pueda ponerlos en contacto: “somos dos poetas de México que en este momento y con difíciles circunstancias estamos en España [...] así que nos gustaría conocerlo [...]”. Así, aprovechando su paso por España, Marco de Fonz, Tanya Cossío y Carlos Edmundo se conocieron

personalmente a finales de 2004. Según nos relata Laure Lachéroy, Marco y Tanya llegaron a Thézy Glimont en autobús, con la antología recogida por Félix Grande *Poesía: 1949-1969*, buscando a Carlos Edmundo. Un albañil, que reconoció a Ory en la portada del libro, los condujo hasta su casa, mientras el poeta dormía la siesta.

Después de este encuentro se suceden entre ellos una gran cantidad de e-mails. El último data del 21 mayo de 2009. Tenemos que condensar en estas últimas páginas la correspondencia digital, ya que las misivas se suceden en cantidades ingentes, sobre todo por parte de Marco y Tanya. Hay épocas en las que escriben a Ory casi a diario.

De esta ingente cantidad de e-mails podemos destacar un rasgo unificador: la adoración de Fonzy y Cosío por Ory y su fuerza por expandirlo allá donde iban.

Entre estos maravillosos esfuerzos resaltamos el de dar a conocer el Postismo a través de un libro y del que podemos dar testimonio de su construcción, como reflejan estas palabras de Fonzy a Ory:

Muchas gracias por enviar el cuarto manifiesto Postista, ya mi corazón se pinta de ese color postista. El libro en sí es la publicación de los Manifiestos Postistas. Por ahora, solo escribiré una pequeña introducción para ubicar el Postismo dentro de la historia de los ismos en América. Y también incluiré, si no hay problema, el texto que dicen se encuentra al final del libro *Las patitas de la sombra*, “El Postismo hoy” (19 de diciembre de 2005).

Este libro se va construyendo con la ayuda, también, de Laure Lachéroy, quien lo ilustra y de los que Tanya comenta: “[...] nos han encantado los dibujos de Laura, tienen algo de mexicano, no sé por qué, pero tanto en tus pinturas, como en estos dibujos encuentro reminiscencias de México, quizá una reencarnación pasada o futura [...]” (19 de febrero de 2006).

Como con todos los autores con los que se escribe Ory, con Fonzy y Cosío, por supuesto, hay un intercambio de sus libros. Es curioso que uno de estos libros lleva consigo un separador con la cara de Tanya en el que podemos leer unas palabras que le dedicó Ory en un e-mail del 9 de marzo de 2006:

Es que tú, Tanya de Fonzy, eres una demonia y hay que tener cuidado con tus garras de seda. Que te tengo leída, mujer tenebrosa compañera del

ogro inteligente y más listo que yo, gaditano del mar. Es que sois ambos voces nómadas, piernas vagabundas, manos que se meten dentro de la boca de la hiena y de los gatos egipcios.

Así se suceden sus palabras: entre el intercambio de poesía, la admiración, el amor y los acertijos. Para finalizar, reproducimos a continuación el párrafo de una de las misivas de Tanya a Carlos Edmundo y a Laure el 6 de septiembre de 2010, dos meses antes del fallecimiento de Ory, condensando en este fragmento la esencia de las palabras de admiración y cariño de ambos poetas:

[...] básicamente les quiero decir todo lo que les quiero, les extraño y les admiro desde el centro profundísimo de mi cuerpo que me abisma y me aísla hasta unirme con el todo y en ese todo-nada enamorado, les beso y abrazo con tentáculos profusos y enormes que me crecen en este momento, con enormes formas como si fuera una mandrágora [...]

CONCLUSIONES

Después de este viaje en el tiempo y el espacio a través de estas páginas, hemos podido constatar que tanto el *Diario* (2004) como su epistolario nos han dado una pista sobre las espléndidas relaciones que el gaditano tenía con los compatriotas latinoamericanos. No obstante, nos gustaría resaltar el carácter universal oryano, para quien “todos somos extranjeros”, estilema oryano predilecto por Tanya Cosío.

Por otra parte, pensamos que el estudio de la correspondencia oryana es un espacio donde el autor, todavía, tiene *muchas cosas que decirnos*. Es por ello que este trabajo no termina aquí, con lo que, como prospección de futuro, la línea marcada en este artículo podría ser propicia de cara a próximos estudios.

Por último, nos disgusta seguir constatando que, a la hora de investigar sobre los autores más allá de la bibliografía pertinente y del propio *Diario* (2004) y las cartas, muy pocas, por no decir nulas han sido las referencias a Carlos Edmundo de Ory con respecto a los autores, pese a que sus vidas han estado unidas desde que se conocieron hasta la muerte del autor, en encuentros e, incluso, prologando antologías y libros de estos. Como ya hemos puesto en relieve en otras investigaciones (Parrado y Kruzyńska, 2020; Parrado y Romero, 2017; Parrado y Wilczyńska, 2016), la ausencia de Ory sigue siendo notable en artículos

de prensa, blogs, páginas de compendios, etc. Pese a que algunos círculos sigan haciéndonos creer que es un poeta que está en la sombra, estos se equivocan: Carlos Edmundo de Ory siempre está en la luz.

BIBLIOGRAFÍA

Ory, Carlos Edmundo de (2004), *Diario (I, II y III)*, ed. Jesús Fernández Palacios, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

Ory, Carlos Edmundo de, “Epistolario”, Fundación Carlos Edmundo de Ory.

Parrado Collantes, Milagrosa y Krużyńska, Agnieszka (2020), “Lluvia de aerolitos con alumnado de altas capacidades. Taller en la Fundación Carlos Edmundo de Ory”, en Ana Calvo Revilla y Eva Álvarez Ramos (eds.) *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas*, Berlín, Peter Lang, pp. 215-235.

Parrado Collantes, Milagrosa y Romero Oliva, Manuel Francisco (2017), “Carlos Edmundo de Ory y su inclusión en el canon de los clásicos. Un amor (im)posible”, en *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 22, pp. 5-27, <https://revistas.uva.es/index.php/ogigia/article/view/3363/2750> (27-09-2020).

Parrado Collantes, Milagrosa y Wilczyńska, Agnieszka (2016), “La lectura de los Aerolitos de Carlos Edmundo de Ory en contextos interculturales: una experiencia en una escuela polaca”, en *Resed. Revista de estudios socioeducativos*, 4, pp. 113-130, https://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/18944/113-129_S.1.8%20RESED%20n4%20LECTURA%20Y%20SOCIEDAD.pdf?sequence=1&isAllowed=y (17-09-2020).

Romero Molina, Juan Carlos (2015), “Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales”, Tesis doctoral: Departamento de Literatura española y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología, Universidad Nacional de Educación a Distancia, <http://e->

spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Jcromero/ROMERO_MOLINA_JuanCarlos_Tesis.pdf (15-07-2020).

Fernández Prieto, Celia (2005), “La voz insomne de los días”. *Diario* de Carlos Edmundo de Ory, en *Campo de Agramante*, 4, pp. 119-128, <file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/la-voz-insomne-de-los-dias-diario-de-carlos-edmundo-de-ory.pdf> (7-7-2020).

Fernández Prieto, Celia (2015), “Diario e intimidad”, *Revista de Occidente*, 406, pp. 49-70.

Literatura iberoamericana en las redes sociales: Coelho, Neruda, García Márquez y Benedetti y su presencia diaria en Instagram

Ibero-American literature on social networks: Coelho, Neruda, García Márquez and Benedetti and their presence on Instagram

CRISTINA SAN JOSÉ DE LA ROSA

Universidad de Valladolid

cristina.sanjose@uva.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6891-3170>

Recibido: 24.09.2020. Aceptado: 09.12.2020.

Cómo citar: San José de la Rosa, Cristina (2020). “Literatura iberoamericana en las redes sociales: Coelho, Neruda, García Márquez y Benedetti y su presencia diaria en Instagram”, *TRIM*, 19: 61-87.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/trim.19.2020.61-87>

Resumen: La literatura iberoamericana ocupa un lugar destacada cada día en Instagram. Nuevos perfiles, publicaciones, ‘likes’ o ‘me gustas’, comentarios y las ‘stories’ o ‘historias’ temporales en el perfil con citas o poemas se suman a una presencia constante de literatura que requiere la atención académica de esta ‘conversación universal’ con millones de usuarios de la red social que en 2020 cumple 10 años. Con una ficha de análisis de elaboración propia para la recogida de datos, la investigación se ocupa en una primera parte de los cuatro autores con más *hashtag*: #PauloCoelho, #PabloNeruda, #GabrielGarcíaMárquez y #MarioBenedetti. Su análisis constata la presencia diaria de los cuatro nombres con el brasileño Coelho como líder, con casi un millón de publicaciones con sus *hashtag* o etiquetas. Una segunda parte del estudio se centra solo en los dos poetas, Neruda y Benedetti, para analizar el contenido detrás de las cifras y se observa que importantes perfiles literarios, cuentas personales con *influencers* o publicaciones con fines comerciales mantienen a diario en Instagram los grandes nombres de la literatura iberoamericana.

Palabras clave: Literatura hispanoamericana; literatura iberoamericana; literatura en Instagram; literatura en las redes sociales; Paulo Coelho; Pablo Neruda; Gabriel García Márquez; Mario Benedetti.

Abstract: Ibero-American literature occupies a prominent place every day on Instagram. New profiles, publications, 'likes', comments and temporary 'stories' in the profile with quotes or poems add up in a constant presence of literature that requires the academic attention of the universal conversation with millions of users of this social network that will be 10 years old in 2020. Using a analysis sheetself-made for data collection, the research focuses on the four authors with the most *hashtags*: #PauloCoelho, #PabloNeruda, #GabrielGarcíaMárquez and #MarioBenedetti. His analysis confirms the daily presence of the four names with the Brazilian Coelho as the leader, with almost a million publications with his hashtag. One more step in the study focuses only on the two poets, Neruda and Benedetti, to analyze the content behind the figures and it is observed that important literary profiles, personal accounts with influencers or publications for commercial purposes keep daily in the hotbed of Instagram the great names of Ibero-American literature.

Keywords: Hispanic American Literature; Ibero-American literature; literature on Instagram; literature on social networks; Paulo Coelho; Pablo Neruda; Gabriel Garcia Marquez; Mario Benedetti;

INTRODUCCIÓN

En tan solo doce días, Paulo Coelho acapara casi 5.300 *hashtags* o etiquetas en Instagram con su nombre, Pablo Neruda cerca de 2.000, García Márquez 1.700 y Mario Benedetti 1.400. La literatura iberoamericana forma parte activa de esta gran conversación universal en la que se convierte cada día la exitosa aplicación de las fotografías y vídeos que en octubre de 2020 cumple 10 años. Las redes sociales como canal fundamental para la transmisión de la literatura requieren la atención de la investigación académica puesto que su repercusión aumenta a gran velocidad con nuevos perfiles, publicaciones y *hashtag* al minuto. Las actividades en el aula con el uso de las redes o los profesores *instagramer* comienzan a formar parte del día a día en colegios, institutos y universidades. Internet es la gran biblioteca en línea en la que consultar y YouTube, Facebook, Twitter e Instagram se convierten en inmensas ventanas de conocimiento literario con sus posts y fotografías, por lo que su análisis es necesario para conocer el rumbo de la literatura iberoamericana en las redes sociales y sus aplicaciones móviles que tanta capacidad ostentan para atraer nuevos públicos. Los investigadores literarios permanecen alerta y ya surgen trabajos como *La #LiteraturaMedieval y las redes sociales: Instagram de semblanzas y bodegones*, un artículo de María Bosch Moreno que plasma esa interesante unión de literatura y espacio social en la red (Bosch, 2019). La autora realizó una adaptación de su artículo para la web Storyca y destaca una de las conclusiones a la que también nos llevará nuestro

artículo de investigación: la necesidad de estudiar las redes como nuevo canal de expansión de la literatura.

La #LiteraturaMedieval Española, en cuanto a su corpus en Twitter, constituye un sumario de mensajes ligados a entornos educativos con una fuerte impronta anecdótica. Con todo, una vez descubierta su existencia, se abre un panorama sobre la Literatura Medieval categorizada (#) dentro de la web totalmente desconocido en el que seguir profundizando para atender a las claves de este fenómeno, probablemente algo más extenso y complejo de lo que Twitter permite ajustar dentro de (hasta ahora) 140 caracteres (Bosch, 2020).

También cada vez son más frecuentes los estudios académicos sobre los *influencers* con sus aportaciones en campos como la moda, el deporte, la psicología o el turismo (Masip, Camprubí y Coromina, 2018). La cultura encuentra su sitio en las redes y los libros y autores bucean por el océano de posts en busca de nuevos lectores. Estudios como el de Remedios Sánchez y Pablo Aparicio (2020) resultan fundamentales para reconocer el poder de la era digital en el mundo de la literatura. En su artículo *Los hijos de instagram. Marketing editorial. Poesía y construcción de nuevos lectores en la era digital*, defienden que la eclosión de las redes sociales (fundamentalmente Twitter e Instagram) son un medio de promoción y divulgación de la nueva literatura, construida por jóvenes prioritariamente para jóvenes. Analizan cómo el marketing editorial ha auspiciado, al margen de la crítica literaria y de la previsible evolución del canon establecido, la ampliación del mercado de lo hasta ahora considerado poético para nuevos lectores, integrantes todos ellos de la llamada Generación Millennial.

La neoliteratura que surge al calor de Instagram es un fenómeno de masas que ha roto las jerarquías y la dinámica público/privado a las que se refería Juan Carlos Rodríguez (2002) convirtiendo la vida privada en foco argumental por su carácter confesional, con lo que se propicia que quien lee y quien habla puedan identificarse totalmente porque comparten el discurso y la emoción sin ningún tipo de fingimiento ni de construcción de un personaje poemático. Incluso, interactúan a través de las redes (Sánchez y Aparicio, 2020: 49).

Comienza a hablarse incluso de ‘instapoetas’ para referirse a los nuevos nombres que aparecen en las redes sociales con sus versos (Quelart, 2018). Nombres que arrasan con los ‘likes’ o ‘me gustas’. “El problema es el populismo y el relativismo: el criterio del ‘me gusta’ pesa más que el de la literatura” (Alemany, 2019). Instagram se abre como un infinito mundo de posibilidades para la literatura. Puede ser también un recurso didáctico para desarrollar la escritura creativa, como defiende Faustino Medina (2020). Sostiene que la lectura y la escritura representan dos de las competencias más significativas para el desarrollo las capacidades comunicativas, por lo que las redes sociales de internet ofrecen grandes oportunidades a los profesionales de la educación. “La red social Instagram puede funcionar como un recurso didáctico a partir de la planificación adecuada de actividades pedagógicas que incluyan su utilización” (Medina, 2020).

María José Sánchez estudia un caso concreto de teatro con su análisis del perfil de la compañía La Fura del Baus (2019), con lo que se demuestra la posibilidad de un estudio del género dramático con las posibilidades transmedia de las redes. La autora se pregunta en su investigación ¿qué construye La Fura a través de sus fotografías?, ¿qué invita a ver y en consecuencia a hacer? y ¿cómo conforma nuestra mirada, es decir qué vemos y qué dejamos de ver?

1. NUEVO ESCENARIO CON INTERNET

Narrativa, poesía y teatro ya no solo se encuentran en los libros de papel o electrónicos. Las posibilidades se multiplican y la literatura se expande por la red para alcanzar públicos inimaginables y adquirir nuevos objetivos. Durante los últimos veinte años, la comunidad literaria se ve afectada por los rotundos cambios que aporta Internet a la formas de comunicación. Rueda, Galán y Rubio consideran que las dos primeras décadas del siglo XX estuvieron marcadas por los avances científicos y tecnológicos que alteran las concepciones tradicionales de espacio y tiempo. Aparece así un mundo “complejo e interrelacionado, caracterizado por la inmediatez, la actualización constante y la globalización de contenidos” (2014: 208). El público tiene una función activa en el proceso comunicativo, como ya vio a finales del siglo Cabrera. La comunicación ‘on line’ supone una revisión al proceso comunicativo en el que el receptor digital cambia sus funciones puesto que ahora “tiene mayor libertad para elegir los contenidos y para opinar”

(2004: 397). En internet se multiplican los puntos de producción y consumo, es una nueva estructura que da soporte a la comunicación humana y que permite la comunicación en la sociedad global con mayor rapidez y alcance que las redes y los medios de masas tradicionales (Lozano, 2013: 89).

Desde su nacimiento en 2006 con Evan Williams y Jack Dorsey, la red social Twitter pasó de los 8 empleados en sus primeros meses de vida a más de 400 cinco años más tarde, con 140 millones de mensajes al día a principios de 2011. El mundo paralelo de la web 2.0 convierte la comunicación en una “conversación”. Devuelve la tarea de comunicarse a sus protagonistas, la gente. Las instituciones y los medios ya no tienen la exclusiva y la red consigue que los mensajes sean “de ida y vuelta” y ya no van de uno a muchos, “sino de muchos a muchos entre muchos” (Jaraba, 2014: 115). Términos como feedback o interactividad han existido desde las primeras investigaciones del proceso comunicativo pero ahora adquieren otra dimensión porque hay un cambio drástico en las formas de expresión, según Herrero en su libro *Del 11M al 15M. Periodistas y redes sociales en España*. El modelo clásico de “uno a muchos” ha sido desplazado por el “muchos a muchos” puesto que las audiencias son “multiformes”. Las noticias ya no se reciben en el salón de casa sino que el usuario individual y cualquier lugar y circunstancia interactúa en las redes sociales. “Hay un cambio de rumbo en la emisión, recepción, agenda de contenidos y hasta la interpretación del mensaje informativo” (2014: 70-71).

Para nuestra investigación nos detenemos en el impacto de Instagram, la aplicación y red social estadounidense, propiedad de Facebook, para compartir fotografías y vídeos. Nació en octubre de 2010 para iPhone y ahora está disponible para dispositivos Android, iOS y Windows 10. Creada por Kevin Systrom y Mike Krieger, Instagram alcanzó los 300 millones de usuarios cuatro años después de su creación.

2. PAULO COELHO, PABLO NERUDA, GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y MARIO BENEDETTI

Los mensajes adquieren nuevos significados con las redes sociales, primero lideradas por Facebook y Twitter y hoy en día también con la indispensable aplicación fotográfica Instagram. El mismo Paulo Coelho (Brasil, 1947), uno de los protagonistas de nuestro estudio, avanzó en 2013 el poder de los espacios virtuales compartidos. “Las redes sociales

son el futuro de la literatura”, dijo el autor en una entrevista en la CNN (Jiménez, 2013). Ya en 2015 era el escritor con más seguidores en Twitter, 10,3 millones (Alcoceba, 2015). Pronto se situó en la elite y hoy en día es uno de los principales *influencers*.

Paulo Coelho ha interiorizado los códigos de Instagram de otra manera. Su cuenta (más de dos millones de seguidores) es una sucesión de fotos de familia y frases inspiracionales –en la línea de su literatura– bien producidas. Es decir, acompañadas de diseños que hagan imposible no darle a compartir porque apelan directamente a las emociones –las buenas– (Marcos, 2020).

El novelista y ensayista brasileño se ha convertido en uno de los autores más conocidos mundialmente, con gran repercusión a través de sus citas en las redes, con más de 225 millones de libros vendidos en más de 150 países y traducidos a cerca de cien lenguas. Desde octubre de 2002 es miembro de la Academia Brasileña de las Letras. *El alquimista* (1988) es un libro metafórico traducido a más de 50 idiomas que se sitúa entre uno de los más vendidos de los últimos 100 años. Desde muy joven manifestó su pasión por la literatura, pero su familia no aceptó nunca su vertiente artística. El éxito de *El alquimista* en Estados Unidos marcó el inicio de su carrera internacional. Varias productoras de Hollywood se interesaron inmediatamente por los derechos, adquiridos en 1993 por Warner Brothers. En los años 60, Coelho comenzó sus estudios de Derecho que nunca terminó, inmerso en el movimiento hippie mientras continuaba con sus primeros escritos y colaboraba con el músico Raúl Seixas, con quien compuso más de cien canciones y logró grandes éxitos dentro del rock. Fue también época de radicalización política y fue encarcelado brevemente por la dictadura brasileña por sus posiciones vinculadas a la izquierda anticapitalista. Cuando abandonó la cárcel se mudó a Londres, trabajó para discográficas como Polygram o CBS y continuó con su trayectoria literaria (Lecturalia, 2020).

Pablo Neruda (Chile, 1904-1973) es uno de los poetas en lengua española que más ha influido en la poesía del siglo xx. Premio Nobel de Literatura en 1971, se crió en la localidad de Temuco, entre “la poesía y la lluvia”, como diría en sus memorias. El asesinato de Federico García Lorca en Granada el verano de 1936, al comienzo de la guerra, afectó tanto al poeta que en sus memorias también dejó constancia: “La guerra de España, que cambió mi poesía, comenzó para mí con la desaparición

de un poeta”. En 1969 se le nombró miembro honorario de la Academia Norteamericana de Artes y Letras y doctor honoris causa de la Universidad Católica de Chile. El 11 de septiembre de 1973 se produce el derrocamiento del presidente constitucional Salvador Allende; las casas de Neruda en Santiago y Valparaíso son destruidas por los militares y la vida del poeta termina doce días después, el 23 de septiembre: “No crean que voy a morirme, me pasa todo lo contrario, sucede que voy a vivirme, sucede que soy y que sigo” (Centro Virtual Cervantes, 1997-2020a).

Gabriel García Márquez. (Colombia, 1927-2014) fue un escritor y periodista imprescindible de la literatura contemporánea. Su primera obra, *La hojarasca*, se publicó en 1955. En esa misma fecha viaja por primera vez a Europa y se queda allí cuatro años en Ginebra, Roma y París. Durante su estancia en Francia escribe *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*. En 1967 publica la que pronto se convierte en su obra más conocida y a la que dedicó más de un año de intenso trabajo: *Cien años de soledad*. En 1982 recibe el Premio Nobel de Literatura y más adelante escribe *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *El general en su laberinto* (1989) y *Doce cuentos peregrinos* (1992). En ese tiempo participa también en la fundación de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños (Cuba), donde dirigió anualmente un taller de guion (Centro Virtual Cervantes, 1997-2020b).

Mario Benedetti (Uruguay, 1920-2009) publicó su primer libro en 1945, *La víspera indeleble*, que no se volverá a editar, y un año después, el 23 de marzo de 1946, contrae matrimonio con Luz López Alegre, su gran amor y compañera de vida, a la que conocía desde que eran niños. El año 1960 es una fecha significativa para la trayectoria personal y política del autor. Vivió cinco meses en Estados Unidos, un país que se le “atrágantó” por múltiples motivos: el materialismo, el racismo, la desigualdad. Se adscribe abiertamente al grupo de intelectuales afines a la Revolución Cubana (“un sacudón que nos cambió todos los esquemas, que transformó en verosímil lo que hasta entonces había sido fantástico, e hizo que los intelectuales buscaran y encontraran, dentro de su propia área vital, motivaciones, temas y hasta razones para la militancia” (Mataix, 1997-2020). El autor dividió su tiempo entre sus Uruguay y España hasta que tras el fallecimiento de su esposa en 2006 se trasladó a su residencia en el barrio Centro de Montevideo, Uruguay. Con motivo de su traslado, Benedetti donó parte de su biblioteca personal en Madrid al Centro de Estudios Iberoamericanos de la Universidad de Alicante que lleva su nombre (Mataix, 1997-2020).

3. METODOLOGÍA

Para el estudio de la presencia de la literatura iberoamericana en Instagram se ha empleado la técnica de análisis cuantitativo para contabilizar las publicaciones y ‘likes’ o ‘me gustas’ a través de los *hashtag* y la técnica de análisis cualitativo para llegar a una primera radiografía de este tipo de literatura en la red social de fotografías y vídeos. Aunque se cuestionó la posibilidad de estudiar etiquetas generales relacionadas con literatura hispanoamericana o literatura iberoamericana, finalmente se ha optado por nombres de autores.

Para marcar el espacio geográfico de la muestra se han tomado los cuatro autores iberoamericanos con más *hashtag* en Instagram: Paulo Coelho, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez y Mario Benedetti. El espacio temporal elegido han sido doce días, del 22 de agosto al 2 de septiembre, con la recogida de datos a la misma hora: desde las 14.00 a las 15.00, hora española. Se ha considerado una hora apropiada ya que se trata de primera hora de la mañana en América y última hora de la mañana en Europa, dos momentos de flujo comunicativo en las redes sociales.

La primera fase del estudio –tabla 1– realiza un planteamiento general cuantitativo con la presencia de los cuatro autores a través del *hashtag* que lleva su nombre, datos reunidos en tablas con tres parámetros: la evolución del número de *hashtag* en los doce días, el número de publicaciones por hora (P/H) y los ‘likes’ o ‘me gustas’ por hora (MG/H).

Tabla 1. Tabla ejemplo primera fase investigación

23 AG. (14.00-15.00 H)	TOTAL HASHTAG	PUBLICACIONES / H	MG / H
Paulo Coelho	922.364	34	578
Pablo Neruda	434.607	10	105
García Márquez	235.619	7	66
Mario Benedetti	217.953	4	58

Fuente: elaboración propia.

La segunda fase del análisis se centra en los dos poetas del estudio: Pablo Neruda y Mario Benedetti. En este caso se trata de un análisis cualitativo para dar un paso más allá y establecer las primeras líneas sobre el contenido que se esconde tras los números de publicaciones y “me gustas”, para lo que se han tomado como referencias las 9 “publicaciones destacadas” al escribir el *hashtag* de cada uno de los dos autores en dos días: el primer día de la muestra, 22 de agosto, y el último día, 2 de septiembre. Con abreviaturas como PM (personal mujer), PH (personal hombre), Com (comercial), Lit (literario) se definen los perfiles. Con abreviaturas como ing (inglés), por (portugués) o it (italiano) el idioma en el que aparecen y otras como Argent o Colom que permiten detectar rápidamente la nacionalidad. La abreviatura NC (no consta) es otro de los elementos para entender las tablas. Se consideran también fundamentales los siguientes datos para después establecer conclusiones: el tiempo (T) que lleva la publicación en destacados, el espacio o lugar (E) desde el que se publica, las cifras generales (Cifras G) de ese perfil con publicaciones/seguidores/seguídos, las cifras de esa publicación (cifras P) en concreto con me gustas/comentarios, la descripción en una o dos palabras de la foto y la descripción en una o dos palabras del texto que acompaña la publicación.

La tabla de elaboración propia –tabla 2– creada para esta segunda fase de la investigación, muy esquematizada a través de las abreviaturas pero a la vez con multitud de datos en una rápida consulta, se convierte en una completa herramienta de trabajo que sirve para futuras investigaciones sobre contenidos en la red social Instagram.

Tabla 2. Ejemplo tabla segunda fase investigación

PUBLICACIONES DESTACADAS 22 DE AGOSTO						
Nombre	T	E	Cifras G.	Cifras P.	Foto	Texto
PABLO NERUDA - 434.485						
obviousstate (Com) eng	6 ag.	USA	1.356 102k 1.576	2.598 32	Dibujo	Cita

outlawpoets (Lit) eng	5 días	NC	315 136k 12	9.018 23	Camus	Cita Camus
outlawpoets (Lit) eng	3 días	NC	315 136k 12	6.952 27	Jung	Cita Jung
xqeylem (PM)	11 ag.	Kurd	5 372 362	151 13	Personal	Cita
outlawpoets (Lit) eng	3 ag.	NC	315 136k 12	12,8k 53	Bukowsk y.	Cita Bukowski
Outlawpoets (Lit) eng	6 ag.	NC	315 136k 12	8.767 35	Miller	Cita Miller
razanmajeed (PM) eng	2 días	Duba i	1.082 1.298 883	110 3	Paisaje	Cita
outlawpoets (Lit) eng	10 ag.	NC	315 136k 12	10,3k 30	Frost	Cita Frost
arlen_ dicovski y	1 día	Esp	420 1.653 1.090	278 9	Personal	Cita

Fuente: elaboración propia.

4. OBJETIVOS Y PREGUNTAS

Una vez explicados los motivos de la investigación y la metodología adaptada a este parcial análisis de literatura iberoamericana, el presente estudio se plantea los siguientes objetivos.

1. Observar a los cuatro escritores de literatura iberoamericana con más *hashtag* en Instagram.
2. Detectar la evolución diaria de la presencia de los cuatro escritores en Instagram.

3. Prestar atención al caso de la presencia de la poesía con los dos poetas de la muestra.
4. Comprobar la variedad de perfiles y objetivos de las publicaciones en los dos poetas.

Los objetivos persiguen responder las siguientes preguntas:
 ¿Cómo se manifiesta la presencia de los cuatro autores con más *hashtags* en Instagram?

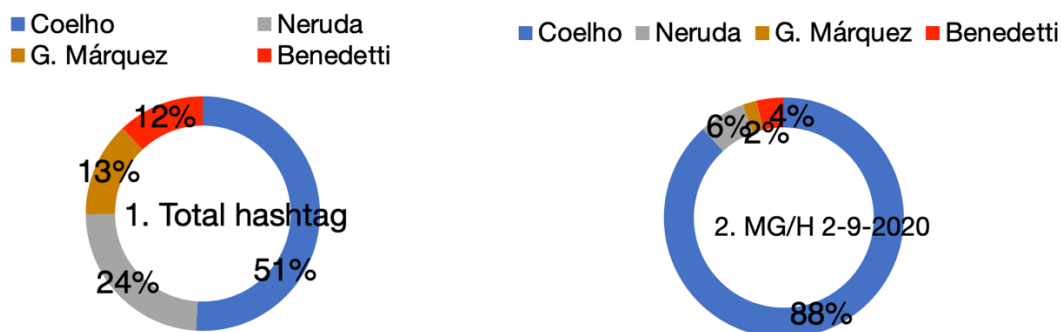
¿La poesía de Pablo Neruda y Mario Benedetti que aparece a diario en la red social Instagram se une a perfiles literarios, personales o comerciales?

5. RESULTADOS

5.1. Presencia de los cuatro autores en Instagram

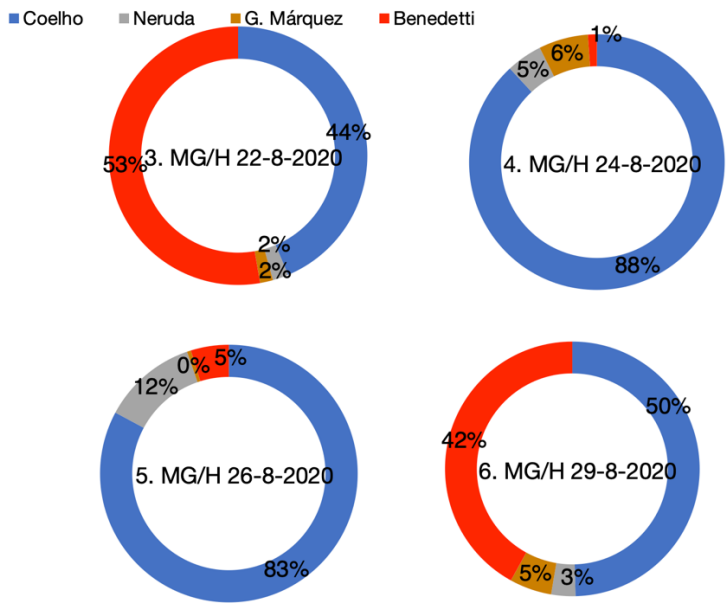
Pablo Coelho ocupa el podio con la mayor presencia en instagram, con cerca del millón de *hashtag* durante nuestro periodo de estudio que se incrementan cada día. Sigue Pablo Neruda con más de 436 000 en los días analizados, García Márquez con más de 237 000 y Benedetti con casi 220 000 *hashtag*. En porcentajes, Coelho se lleva el 51%, Neruda un 24 %, García Márquez un 13 % y Benedetti, un 12 %. Si nos detenemos en la repercusión a través de los “me gusta” por hora (MG/H), las diferencias son mayores y de nuevo sigue imperando el autor brasileño, como se puede observar en el último día de la muestra, el 2 de septiembre, con casi 5.500 me gustas en una hora, frente a los 387 de Neruda, 119 de García Márquez y 228 de Benedetti.

Gráfico 1. Presencia en Instagram (Hashtag totales / ‘me gusta’-hora)



La proporción varía de unos días a otros y así se percibe en los datos recogidos para esta muestra, con cifras dispares de los “me gustas” que dejarían en el último lugar a Neruda y García Márquez si sumamos todos los “me gustas” recogidos para este análisis. Sorprende que Benedetti, en dos días de la muestra, se iguala a Coelho.

Gráfico 2. Presencia en Instagram (‘me gusta’/ totales)



En cuanto a los datos generales del incremento durante los 12 días analizados, se constata que es constante y son los dos últimos en la clasificación los que presentan más aumento de los *hashtag*, 0.73 % en el caso de García Márquez y 0.63 % en el de Benedetti. Los *hashtag* experimentan una subida de un 0.57 % con Coelho y un 0.45 % con Neruda.

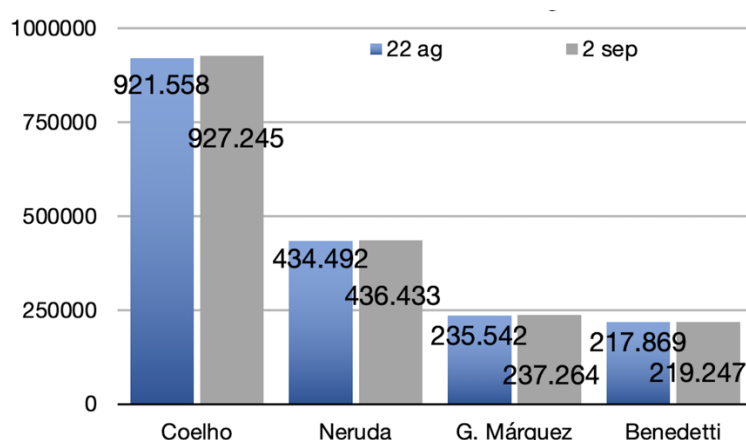
Tabla 3. Incremento total de los datos

	22 agosto	2 septiembre	Incremento	
Paulo Coelho	921.958	927.245	5.287	0,57 %

Pablo Neruda	434.492	436.433	1.941	0,45 %
García Márquez	235.542	237.264	1.722	0,73 %
M. Benedetti	217.869	219.247	1.378	0,63 %

Fuente: elaboración propia.

Gráfico 3. Evolución de los *hashtag*



La proporción de la presencia en Instagram varía considerablemente si se tienen en cuenta el número de publicaciones, de nuevo con Coelho como líder indiscutible en la red social durante el periodo analizado. Se observa que, durante los doce días estudiados, hay un sábado, 29 de agosto, con gran actividad para los cuatro autores, lo que permite aventurar que un posible estudio de los fines de semana puede arrojar datos muy diferentes sobre la presencia de los escritores en redes sociales. Se trata de un dato que, con el trabajo de campo acotado a solo 12 días, no se puede confirmar, pero que podría plantearse en un futuro. También si el estudio se extiende a épocas no vacaciones, las conclusiones se podrían ampliar con posibles nuevos datos.

5.2. Presencia de Neruda y Benedetti en Instagram

Para analizar de forma pormenorizada las publicaciones a través de un análisis de contenido, este estudio presta especial atención al caso de los dos poetas, Neruda y Benedetti. Se exponen a continuación las dos tablas con la información del día 22 de agosto y del día 2 de septiembre que permite obtener valoraciones sobre la presencia de los poetas en Instagram.

Tabla 4. Presencia de Pablo Neruda (22 de agosto)

PUBLICACIONES DESTACADAS 22 DE AGOSTO						
Nombre	T	E	Cifras G.	Cifras P.	Foto	Texto
PABLO NERUDA - 434.485						
obviousstate (Com) eng	6 ag.	USA	1.356 102k 1.576	2.598 32	Dibujo	Cita
outlawpoets (Lit) eng	5 días	NC	315 136k 12	9.018 23	Camus	Cita Camus
outlawpoets (Lit) eng	3 días	NC	315 136k 12	6.952 27	Jung	Cita Jung
xqeylem (PM)	11 ag.	Kurd	5 372 362	151 13	Personal	Cita
outlawpoets (Lit) eng	3 ag.	NC	315 136k 12	12,8k 53	Bukowski	Cita Bukowski
Outlawpoets (Lit) eng	6 ag.	NC	315 136k 12	8.767 35	Miller	Cita Miller
razanmajeed (PM) eng	2 días	Duba i	1.082 1.298 883	110 3	Paisaje	Cita

outlawpoets (Lit) eng	10 ag.	NC	315 136k 12	10,3k 30	Frost	Cita Frost
arlen_dicovski y	1 día	Esp	420 1.653 1.090	278 9	Personal	Cita

Fuente: elaboración propia.

Tabla 5. Presencia de Mario Benedetti (22 de agosto)

PUBLICACIONES DESTACADAS 22 DE AGOSTO						
Nombre	T	E	Cifras G.	Cifras P.	Foto	Texto
MARIO BENEDETTI – 217.866						
un.verso.y.un.c afe (Lit)	2 días	NC	940 48,1k 290	1.648 46	Sin ident.	La Tregua MB
un.verso.y.un.c afe (Lit)	2 ag.	NC	940 48,1k 290	4.167 36	Sin ident.	Frase de otro
eltiempoentrel ecturas (Lit)	6 días	Arge nt.	273 9.970 897	496 148	Libro	La Tregua MB
alexandra_gm art (PM)	1 día	Colo m.	1.084 12,9k 1.745	163 14	Personal	Cita
primicias.biz (Com)	1 día	Arge nt.	1.099 1.606 277	5.319 85	MB y cita	Pregunta
un.verso.y.un.c afe (Lit)	3 ag.	NC	940 48,1k 290	2.539 25	Sin ident.	Frase de otro

dnn.sanchez (PM)	3 días	NC	106 684 525	108 1	Personal	Cita
Prosa_y_poesia (Lit)	10 ag.	NC	555 6.393 2.761	370 8	Texto	Frase sin ident.
pedrobarrosop b (PH) por	5 días	Port	551 375k 815	10,3k 85	Personal	Poema

Fuente: elaboración propia.

Tabla 6. Presencia de Pablo Neruda (2 de septiembre)

PUBLICACIONES DESTACADAS 2 DE SEPTIEMBRE						
Nombre	T	E	Cifras G.	Cifras P.	Foto	Texto
PABLO NERUDA – 436.433						
outlawpoets (Lit) ing	7 días	NC	307 138k 12	13,2k 73	Borges	Cita Borges
outlawpoets (Lit) ing	24 ag	NC	307 138k 12	9.183 59	Bukow.	Cita Bukowski
kareemi_oficial (Com) por	2 días	Port.	1.257 28,5k 962	887 19	Sin ident.	Poema
emily.ave (PM) ing	1 día	Canad	717 3.034 1.100	148 7	Personal	Cita
gledsondamacena (PH) bra	15 ag.	Brasil	1.519 2.744 683	115 7	Personal	Poema
feliciafaller_official_11 (PM)	5 días	NC	35 677 351	131 7	Personal	Cita

mariadelapauja ner (PM) cat	4 días	NC	163 10,9k 800	1.172 83	Personal	Poema
literaturafilosofia a_(PM)	17 ag.	NC	519 9.743 7.484	493 2	Poema de otro	Poema de otro
elianacht (PM) it	3 días	Italia	390 5.337 4.563	421 23	Personal	Cita

Fuente: elaboración propia.

Tabla 7. Presencia de Mario Benedetti (2 de septiembre)

PUBLICACIONES DESTACADAS 2 DE SEPTIEMBRE						
Nombre	T	E	Cifras G.	Cifras P.	Foto	Texto
MARIO BENEDETTI – 219.247						
primicias.biz (Com)	21 ag.	Arge nt.	1.114 1.637 279	5.508 86	Bened.	Cita
un.verso.y.unc afe (Lit)	3 días	NC	955 50,5k 295	7.982 91	Sin ident.	Cita
un.verso.y.un.c afe (Lit)	3 días	NC	955 50,5k 295	5.275 40	Bukow.	Cita Bukowski
derramando_le tras (PH)	4 días	Ecu a d.	629 17,7k 434	214 4	Poema	Poema
un.verso.y.un.c afe (Lit)	5 días	NC	955 50,5k 295	4.745 69	Sin ident.	Cita
un.verso.y.un.c afe (Lit)	2 ag.	NC	955 50,5k 295	4.245 36	Sin ident.	Cita Bukowski

un.verso.y.unc afe (Lit)	19 ag.	NC	955 50,5k 295	2.027 51	Sin ident.	Cita
mayragonzalez oficial (PM) it	24 ag.	Méxi co	2.218 48,9k 853	6.154 43	Dibujo	Publicida d
mayragonzalez oficial (PM) it	3 días	Méxi co	2.218 48,9k 853	4.954 34	Sin ident.	Publicida d

Fuente: elaboración propia.

5.3. Análisis de contenido en Neruda

El análisis del 22 de agosto comienza con una publicación del día 6 de ese mes de @obviousstate, un perfil comercial de empresa de diseños de USA que aprovecha una cita del poeta para acompañar una de sus ilustraciones, publicación que conlleva más de 2.500 ‘me gustas’ y durante esa jornada se sitúa en primer lugar de ‘publicaciones destacadas’ a pesar de llevar 16 días en instagram.

El siguiente perfil que aparece entre las ‘destacadas’ es @outlawpoets, una cuenta en inglés destinada a citas literarias sin localización y anónima solo encabezada con la siguiente descripción: “Some people never go crazy. What truly horrible lives they must lead” (Algunas personas nunca se vuelven locas. Qué vidas verdaderamente horribles deben llevar). Hay hasta cuatro publicaciones entre el 3 y 19 de agosto de esta importante cuenta con cerca de 140k de seguidores pero ninguna de ellas con citas de Neruda, sino que se trata de textos de otros autores aunque aparecen aquí porque cuentan con el *hashtag* de muchos escritores, entre ellos #PabloNeruda, lo que hace suponer que en otras ocasiones será Neruda el protagonista de la publicación.

Las otras tres cuentas que faltan para cumplir las nueve publicaciones más destacadas corresponden a tres mujeres jóvenes-adultas que emplean un cita para acompañar una foto de ellas mismas en dos casos y en otra se trata de un paisaje. Kurdistán, Dubai y España son las nacionalidades.

Doce días después encontramos datos similares. Encabezan el ranking de las publicaciones más destacadas dos post de @outlawpoets

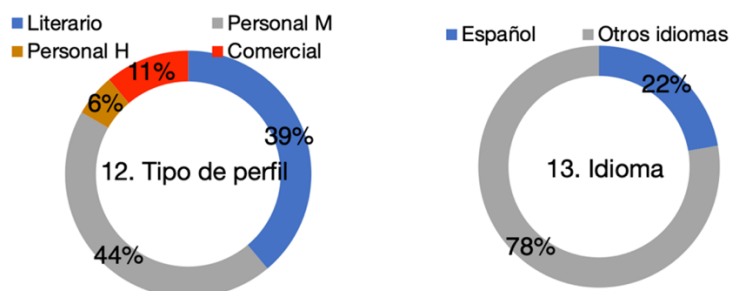
que, de nuevo, no incluyen cita de Neruda sino que solo se encuentra el nombre del poeta en el conjunto de los *hashtag* al final de la cita.

Con más de 28.5k de seguidores aparece también @kareemi_oficial, de hace apenas dos días, una mujer que se puede considerar perfil comercial puesto que vende otros sitios web y sus publicaciones en revistas o libros. En este caso incluye su foto con una cita de Neruda. El perfil de una mujer, @emily.ave, del día anterior, y de un hombre, @gledsondamacena, de hace 17 días, ambos jóvenes, podrían considerarse comerciales pero, ante sus escasos “me gustas”, es más conveniente incluirlos como perfiles personales, el de ella con una foto de un paisaje y una cita de Neruda y en el caso de él con la foto de su rostro y una cita también del poeta.

Una joven con el perfil @feliciafaller_official_11 y una profesora catalana, @mariadelapaujaner, con publicaciones de hace 5 y 4 días respectivamente, continúan en el ranking. Siguen otras dos mujeres: @literaturafilosofia_ y @elianacbt, del 17 y 30 de agosto respectivamente. Las cuatro publicaciones son perfiles personales de gente joven y suben una foto con su rostro que acompañan con una cita o poema, excepto la joven @literaturafilosofia_, que la imagen que aporta es un poema de otro autor con el texto también de ese autor. Portugal, Canadá, Brasil o Italia son las nacionalidades encontradas en los post analizados.

Los siguientes gráficos sirven para visualizar de forma rápida las 18 ‘publicaciones destacadas’ analizadas en el caso de los dos días de Neruda.

Gráfico 4. Evolución publicaciones destacadas Pablo Neruda





5.4. Análisis de contenido en Mario Benedetti

El ranking de las nuevas ‘publicaciones destacadas’ el 22 de agosto comienza con un perfil literario muy presenta en el *hashtag* del poeta. Si Neruda tiene un lugar destacado en la aplicación con @outlawpoets que le arroja buenas cifras *hashtags*, Benedetti cuenta con @un.verso.y.uncafe, con 3 publicaciones entre las más destacadas desde el 2 al 20 de agosto.

Completan las nueve publicaciones más importantes de ese día dos perfiles literarios, @eltiempoentrelecturas con un post de 6 días antes y @prosa_y_poesía, de 12 días antes, un perfil comercial con el medio de comunicación @primicias.biz y tres perfiles personales de jóvenes, dos mujeres y un hombre, él un actor que consigue con su publicación del poema más de 10 000 ‘me gustas’. Estas últimas cuatro publicaciones llevan entre uno y tres días en la red.

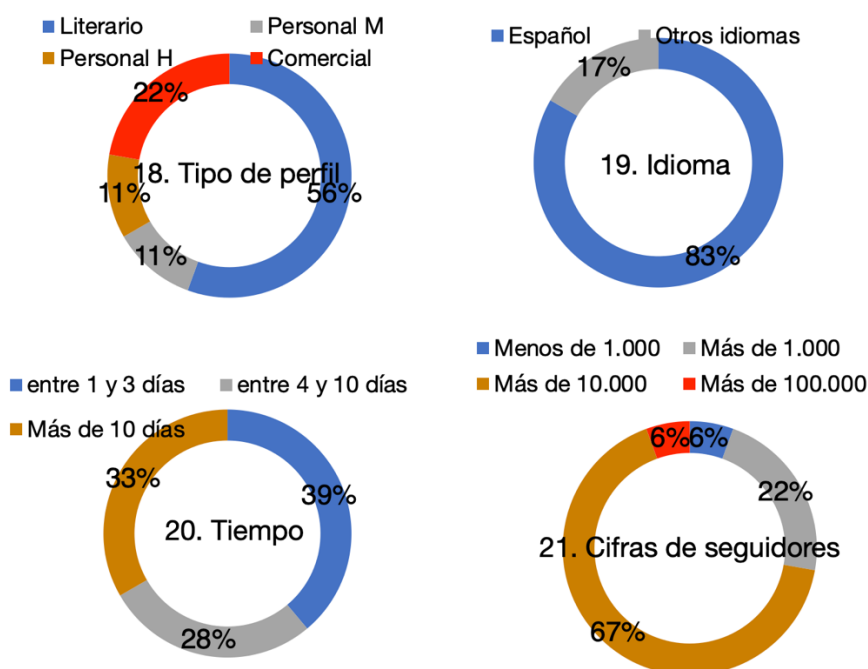
En cuanto a las más destacadas analizadas el 2 de septiembre, inicia la lista una publicación comercial ya mencionada que corresponde a un medio de comunicación, @primicias.biz, una cita del poeta con más de 5000 ‘me gustas’ que se encuentra en la red desde el 21 de agosto. Hay

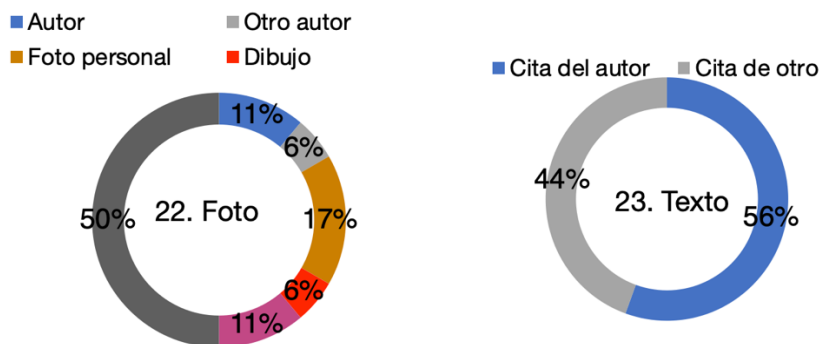
de nuevo hasta cinco publicaciones de @un.verso.y.uncafe, algunas de ellas también entre las nueve destacadas del 22 de agosto.

Completan las nueve publicaciones más importantes de es día @derramando_letras y @mayragonzalezoficial, esta última con dos posts. Se trata de cuentas personas, la primera de un hombre y la segunda con dos publicaciones de una mujer.

Los siguientes gráficos sirven para visualizar de forma rápida las 18 ‘publicaciones destacadas’ analizadas en el caso de los dos días de Mario Benedetti.

Gráfico 5. Evolución publicaciones destacadas Mario Benedetti





CONCLUSIONES

Con la novedosa metodología de tablas de elaboración propia diseñadas para nuestra investigación en la fase 1 y en la fase 2, se han conseguido recabar completos datos y cumplir los objetivos que planteaba este trabajo, que pretende ser un acercamiento a la presencia de la literatura iberoamericana en Instagram. Partimos de una muestra centrada en una hora durante 12 días, un tiempo que en un futuro podría ampliarse con nuevos estudios para completar las siguientes conclusiones.

Se ha cumplido, por tanto, el objetivo de observar con detenimiento a los cuatro escritores de literatura iberoamericana con más *hashtag* en Instagram: Paulo Coelho, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez y Mario Benedetti. También los resultados permiten detectar la evolución diaria de la presencia de los cuatro escritores en Instagram, cuatro nombres que permiten hablar de una ebullición constante de literatura iberoamericana en Instagram con días en los que se han registrado más de 8000 ‘likes’ en una hora entre los cuatro nombres. Pablo Coelho ocupa el número uno con la mayor presencia en Instagram, con cerca del millón de *hashtag* que se incrementan cada día. Sigue Pablo Neruda con más de 436.000 en los días analizados, García Márquez con más de 237 000 y Benedetti con casi 220 000 *hashtag*.

Estos objetivos permiten responder la primera pregunta y detectar las características de la presencia de los cuatro autores en Instagram.

En porcentajes, Coelho se lleva el 51 %, Neruda un 24 %, García Márquez un 13 % y Benedetti, un 12 %. Si nos detenemos en la repercusión a través de los “likes” por hora, las diferencias son mayores y

de nuevo sigue imperando el autor brasileño, como se puede observar en el último día de la muestra, el 2 de septiembre, con casi 5.500 ‘me gustas’ en una hora, frente a los 387 de Neruda, 119 de García Márquez y 228 de Benedetti. Sorprende que Benedetti, en alguna ocasión, se ha igualado en ‘me gustas’ a Coelho, días en los que alguna de las publicaciones del poeta ha estado ligada a perfiles fuertes, como el caso de una jornada en la que uno de sus poemas acompañó un cuadro del perfil de la Galería de los Uffizzi de Florencia. Dos tuit consecutivos de @uffizigalleries (534k seguidores), en español e italiano, con un cuadro y el poema del autor *El silencio del mar*, consiguieron más de 1.500 MG/H en cada publicación el día 22 de agosto. También hay otro ejemplo de MG/H destacable el día 29 de agosto, con más de 1000 desde @amandachic_official, cuenta de una joven *influencer* con 311 000 seguidores. Entre las publicaciones destacadas del día 22, se encuentra un post con 5 días de antigüedad del actor portugués @pedrobarrosopb con 10 300 ‘me gustas’.

Aunque el perfil que más ‘likes’ aporta al cómputo general es, sin duda, Coelho, que en la hora analizada el 24 de agosto consigue más de 3.000 MG/H con una publicación desde @paulocoelhodice, con más de un millón de seguidores. La misma cuenta que también consigue 2300 MG/H el día 26 de agosto. El día 2 de septiembre se alza con 2000 MG/H desde @despertareconsciencia, cuenta con 450 000 seguidores.

Otro dato que debe destacarse de la evolución de cifras de los cuatro autores es que, aunque Coelho registra el aumento más alto de *hashtag* en los 12 días, con 5287 nuevos, en porcentajes de incremento son García Márquez y Benedetti los que más crecen. Concretamente los *hashtag* del colombiano aumentan un 0,73 %, le sigue Benedetti con un 0,63 %, Coelho con 0,57 % y Neruda con un 0,45 %.

También nuestros resultados han llegado a cumplir los objetivos marcados en el ámbito de la poesía con el análisis de contenido de la obra de Neruda y Benedetti, dos autores que cuentan con variados perfiles que persiguen fines diferentes, con lo que se responde a la segunda pregunta que pretende esclarecer los perfiles literarios, personales y comerciales relacionadas con los dos poetas..

En el caso de Neruda, existe un importante porcentaje de usuarios que publican con una cuenta personal, la mayoría mujeres, y le sigue de cerca el perfil de tipo literario, que es el que aporta gran parte de los ‘me gustas’. Una cuenta norteamericana que publica en inglés, con más de 136 000 seguidores, es la que contribuye a la mayor parte de los

movimientos con su *hashtag*, aunque curiosamente con citas de otros autores en los días analizados. Neruda aparece como un nombre más en un amplio conjunto de *hashtag* al final de cada cita, lo que hace suponer que en otras ocasiones será nuestro poeta analizado el que ocupe el protagonismo.

En el caso de Benedetti, la lectura de los datos que arrojan las tablas y gráficos permiten unas conclusiones similares. También hay un claro predominio del perfil literario y una cuenta sobre literatura con 48 100 seguidores es la que consigue más movimiento en las publicaciones pero en este caso en idioma español. Con el poeta uruguayo hay un dominio de fotos sin identificar y en el caso de los textos de nuevo se repite alta presencia de citas de otros autores aunque al final aparezca el *hashtag* de Benedetti.

En definitiva, Neruda y Benedetti son utilizados en Instagram para potenciar también el conocimiento de otros autores puesto que es muy frecuente utilizar el *hashtag* con su nombre en fotos y citas de Bukowski, Borges o Camus. En ambos casos hay un goteo constante de perfiles personales de personas jóvenes, entre ellos en nuestro estudio un actor y una *influencer* con elevado número de seguidores. No faltan intereses comerciales asociados a las dos grandes firmas de la poesía hispanoamericana.

Es fundamental puntualizar el movimiento de los contenidos más valorados en esta red social, que se miden a través del apartado ‘publicaciones destacadas’. Los dos autores cuentan en los 18 posts de los dos días analizados con fotos y textos que llevan en este lugar de Instagram menos de 10 días, y en concreto en torno a un 30% de las publicaciones permanecen en este espacio privilegiado 3 días o menos, con lo que se supone que existe un movimiento de contenidos nada desdeñable que no consiguen con facilidad otros escritores.

Con estas conclusiones finaliza un primer acercamiento a la literatura iberoamericana en Instagram a través del análisis de las cifras que se esconden tras los *hashtag* #PauloCoelho, #PabloNeruda, #GabrielGarcíaMárquez y #MarioBenedetti. Un estudio que ha pretendido no quedarse solo en los números y ha dado un paso más allá con el análisis de contenido que existe tras los poetas, Neruda y Benedetti. Se trata de unas primeras páginas que sin duda continuarán en un futuro con nuevos proyectos de investigación para conocer más detalles de esa conversación universal diaria en torno a la literatura que se mantiene en la red social Instagram. Ampliar el estudio a otras franjas

horarias y más días, estudiar el perfil de los usuarios de los ‘likes’ o ‘me gustas’, analizar los comentarios que acompañan cada publicación o estudiar las ‘historias’ (en inglés ‘stories’) con las fotografías y vídeos en el perfil durante 24 horas se convierten en algunas de las metas para próximas investigaciones sobre Instagram como plataforma para los autores iberoamericanos, grandes nombres que escriben su historia con letras de oro ahora también en las redes sociales.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcoceba, Sara (2015), “Los escritores con más seguidores en Twitter”, *Elle*, (1 de agosto). Recuperado de <https://www.elle.com/es/living/ocio-cultura/news/g693012/escritores-con-mas-seguidores-en-twitter/>
- Alemany, Luis (2019), “La literatura de los 'likes': cómo Instagram ha asaltado el negocio editorial”, *elmundo.es*, (9 de abril). Recuperado en <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2019/04/09/5cab711afdddf41388b4622.html>
- Bosch Moreno, María (2019), “La #LiteraturaMedieval y las redes sociales: Instagram de semblanzas y bodegones”. En Lacarra Ducay, María Jesús; Aranda García, Nuria; Jiménez Ruiz, Ana M., y Torralba Ruberte, Ángela (coords). *Literatura medieval hispánica: Libros, lecturas y reescrituras*, Madrid, San Millán de la Cogolla, Cilengua. Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española, pp. 169-192.
- Bosch Moreno, María (2020), “La #LiteraturaMedieval en las redes sociales: Twitter, un punto de partida. *Storica. Edad Media Contemporánea*.” Recuperado de http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/StorycaWeb/la-literaturamedieval-en-las-redes-sociales-twitter-un-punto-de-partida/
- Cabrera, M.A. (2004), Periodismo digital y nuevas tecnologías. En Barrera, C. (coord.). *Historia del periodismo universal*. Barcelona: Ariel.

Centro Virtual Cervantes (1997-2020a), Gabriel García Márquez. Biografía. *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado de https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/garcia_marquez_gabriel.htm

Centro Virtual Cervantes (1997-2020b), Pablo Neruda. Biografía. *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/neruda/biografia.htm>

Herrero Curiel, Eva (2014), *Del 11M al 15M. Periodistas y redes en España*, Barcelona, UOC.

Jaraba, G. (2014), *Periodismo en internet. Cómo escribir y publicar contenidos de calidad en la red*, Barcelona, Ediciones Robinbook.

Jiménez Valencia, Sebastián (2013), Paulo Coelho: Las redes sociales son el futuro de la literatura. *cnnenespanol.cnn.com*. (9 de diciembre). Recuperado de <https://cnnenespanol.cnn.com/2013/12/09/paulo-coelho-las-redes-sociales-son-el-futuro-de-la-literatura/>

Lecturalia (2020). Paulo Coelho, *Lecturalia*. Recuperado de <http://www.lecturalia.com/autor/15/paulo-coelho>

Lozano Bartolozzi, P. (2013). *El rapto del periodista*. Pamplona: Eunsa.

Marcos, Ana (2020), Escritores ‘influencers’: los veteranos conquistan las redes sociales. *elpais.com*. (13 de febrero). Recuperado de https://elpais.com/cultura/2020/02/12/babelia/1581500573_007391.html

Masip Hernández, Laia; Camprubí Subirana, Raquel y Coromina Lluís (2018). “El rol del turista como emisor y perceptor de imagen turística en Instagram”. *Gran Tour*, 17, pp. 111-132. Recuperado de <https://eutm.es/grantour/index.php/grantour/article/view/32>

Mataix, Remedios (1997-2020), Biografía de Mario Benedetti. *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado en

http://www.cervantesvirtual.com/portales/mario_benedetti/autor_apunte/

Medina, Faustino (2020), Instagram como recurso didáctico para desarrollar la escritura creativa, *Cuaderno de Pedagogía Universitaria*. 17 (33), pp. 84-93. Recuperado de <https://cuaderno.pucmm.edu.do/index.php/cuadernodepedagogia/article/view/380>

Quelart, Raquel (2018), 'Instapoetas', el nuevo fenómeno literario que causa furor en las redes, *lavanguardia.com*. (14 de octubre). Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20181014/452307530288/instapoetas-el-nuevo-fenomeno-literario-que-cause-furor-en-las-redes.html>

Rueda Laffond, José Carlos; Galán Fajardo, Elena y Rubio Moraga Ángel Luis (2014), *Historia de los medios de comunicación*. Madrid, Alianza Editorial.

Sánchez García, Remedios y Aparicio Durán, Pablo (2020), "Los hijos de instagram. Marketing editorial. Poesía y construcción de nuevos lectores en la era digital", *Contextos educativos: Revista de educación*, 25, pp. 41-53. Recuperado de <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/contextos/article/view/4265>

Sánchez Montes, María José (2019). "Teatro e imagen: el perfil de Instagram de 'La Fura dels Baus'", *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, 7 (2), pp. 353-363. Recuperado de http://www.pasavento.com/14_07_sanchez_resumen.html

La figura del poeta-detective y el lector como parte activa en la lectura de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño

The role of the poet-detective and the reader as an active part in the reading of Roberto Bolaño's *The Savage Detectives*

CARMEN ROMERO CLAUDIO

Universidad de Cádiz

carmen.romeroclaudio@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2813-9579>

RAÚL RUBIO MILLARES

IES Casas Viejas (Benalup, Cádiz)

raulsegrob@gmail.com

Recibido: 16.08.2020. Aceptado: 06.12.2020.

Cómo citar: Romero Claudio, Carmen (2020). “La figura del poeta-detective y el lector como parte activa en la lectura de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, *TRIM*, 19: 89-98.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/trim.19.2020.89-98>

Resumen: Si hay un escritor que ha marcado a toda una generación en lengua castellana en las últimas décadas es sin duda Roberto Bolaño. Chileno que vivió en México y murió en España, la obra de este autor es capaz de entusiasmar e hipnotizar con un estilo propio del que es difícil alejarse. Como analizaremos en el presente artículo, la utilización de la figura del poeta-detective, encarnada principalmente en su *alter ego* Arturo Belano, fue un recurso muy utilizado por el autor para lograrlo, de tal forma que hoy, casi veinte años después de su muerte, sus lectores sigamos ejerciendo de detectives a través de su obra.

Palabras clave: Roberto Bolaño; Autoficción; Metaficción; literatura contemporánea; Lector activo.

Abstract: If there is one writer who has marked an entire generation in the Spanish language in recent decades, it is undoubtedly Roberto Bolaño. A Chilean who lived in Mexico and died in Spain, this author's work is capable of enthusing and hypnotizing with a style of its own from which it is difficult to distance oneself. As we will analyze in the present article, the use of the poet-detective figure, mainly embodied in his *alter ego* Arturo Belano, was a resource widely used by the author

to achieve this, so that today, almost twenty years after his death, his readers continue to act as detectives through his work.

Keywords: Roberto Bolaño; Autofiction; Metafiction; contemporary literature; Active reader.

INTRODUCCIÓN

No es difícil relacionar la obra de Roberto Bolaño con su vida, pues adentrarse en su producción literaria supone una clara inmersión en muchas de las experiencias que el autor chileno vivió a partir de su llegada a México en 1968 desde la proliferación de la que se ha venido llamando la autoficción (Grzesiak, 2016), algo que él mismo señaló en múltiples ocasiones, afirmando que en gran parte la vida había nutrido su literatura “En gran parte la vida ha nutrido mi literatura” (Bolaño, 1997: 143)

En esta línea argumental, en donde se imbrican la ficción y los hechos vitales, encontramos una de las obras que ejemplifica de mejor manera su recorrido por el mundo, tanto literario como personal: *Los detectives salvajes* (1998). Esta novela es, en menor o mayor medida, una autobiografía ficcional donde el personaje Arturo Belano representa su *alter ego* literario: “La relación entre Belano y Bolaño resulta, al mismo tiempo, más estrecha y más espectral: son otros y son el mismo” (Elmore, 2008: 259). Si bien esto no solo ocurre en *Los detectives salvajes* sino también en otras narraciones que provocan al lector y lo invitan a formar parte activa de un universo propio, desde algunos relatos hasta su novela póstuma *2666* (2004) o *El secreto del mal* (2007).

1. LA AUTOFICCIÓN O EL *ALTER EGO* DE ROBERTO BOLAÑO

La transversalidad de muchos de sus personajes en su corpus literario, entre ellos Arturo Belano, es una de las características más notables de Roberto Bolaño, puesto que la historia de personajes se entrega al lector con la lectura de varios de sus libros, encontrando piezas dispersas en las que la realidad y la ficción se entrelazan, especialmente en el mundo literario, gracias a la cantidad de escritores, editores o críticos que se encuentran inmersos en sus páginas. De esta forma, se presenta una literatura dentro del mundo literario, pues como argumenta Jorge Carrión “toda la literatura de Bolaño es de un modo u otro metaliteraria” (Carrión, 2008: 362).

A través de la voz que le da a sus personajes, Bolaño se encarga de criticar, admirar, enaltecer e incluso categorizar en muchas ocasiones a

escritores. De esta manera, crea un canon propio que trasvasa a sus lectores, haciendo que estos reflexionen sobre qué es verdaderamente la literatura y el mundo que la rodea.

Así se hace habitual la presencia de personajes reales como Cortázar o Marsé contrapuestos con los que tienen un carácter solamente ficcional como María Font. Pero aún hay más: un recurso muy empleado por Bolaño es la utilización de personajes y figuras ficcionales que responden a personas reales, resultando ser el *alter ego* de personas reales vinculadas al escritor chileno. Esto ocurre con el también protagonista de *Los detectives salvajes* Ulises Lima, personaje que se corresponde con el poeta Mario Santiago, mejor amigo de Bolaño. Pero también sucede con otros personajes: “Además de las semejanzas entre Belano y el narrador, y entre Lima y el poeta Mario Santiago, los personajes de Felipe Müller y Catalina O’Hara están libremente inspirados en Bruno Montané y Carla Rippey, respectivamente. Por último, es difícil no ver al crítico literario Iñaki Echavarne con las facciones de Ignacio Echevarría” (Martín-Estudillo y Bagué, 2008: 461). Personajes reales o ficticios son tratados bajo el manto de la verosimilitud con el fin de perseguir la creación de un mundo que juega con lo literario en nuestra realidad y en la ficción.

Tomando *Los detectives salvajes* —una de sus narraciones más conocidas y representativas en cuanto a su forma de hacer literatura— como base de creación de la figura del poeta y como obra que además “intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor” (Manzoni, 2002: 203-204), en palabras del propio autor, se potencia la figura de Arturo Belano-Roberto Bolaño como poeta-detective, tanto por su aparición dentro de cada una de sus obras como entre unas y otras, lo que refuerza el carácter transversal y creacional de su narrativa. Es innegable que el lector se encuentra ante una obra constante y total, como defiende Patricia Espinosa: “Bolaño parece escribir fragmentos de un texto único, del cual solo conocemos pedazos” (Manzoni, 2002: 126).

Antes de abordar el porqué de la figura del poeta-detective en *Los detectives salvajes*, es necesario nombrar algunos lugares en la obra total de Bolaño donde podemos encontrar a su *heterónimo* y qué función cumple en cada relato, con el fin de exponer una imagen amplia y general sobre el proceso creacional de Bolaño.

Además de ser una de las figuras principales del libro *Los detectives salvajes*, será el encargado de transmitir la historia de Ramírez Hoffman o Carlos Wieder en *Estrella distante* al propio Roberto Bolaño autor: “Esta

historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África [...] Nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes [...] Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir” (Bolaño, 1996: 11). En este último, la novela también retoma tanto personajes como referencias de su obra *La literatura nazi en América* (1996), específicamente en el relato de Carlos Ramírez Hoffman, y a *Llamadas telefónicas* (1997) y *Nocturno de Chile* (2000).

En *Llamadas telefónicas* será el narrador del cuento “El gusano”, algo que sabemos por la dedicatoria que le escribe Jacqueline Ardené en un libro: “En la primera página de *La caída*, Jacqueline escribió: «Para Arturo Belano, un estudiante liberado, con un beso de Jacqueline Andere»” (Bolaño, 1997: 76). Belano es un adolescente de dieciséis años que huye de la escuela para escaparse a las librerías, donde suele robar libros. En la alameda, conoce al Gusano, del que se hace amigo y al que cuida cuando se encuentra enfermo.

Además, este cuento es el primero de la segunda parte del libro, “Los detectives”, lo que nos lleva a la novela casi homónima del autor. En el mismo volumen se recoge también el relato “Enrique Martín”, donde narra su relación con un escritor español con ese nombre: “Soy yo, dije, Arturo Belano, fui a tu casa cinco veces, vivía por entonces con una mexicana” (Bolaño, 1997: 50).

Más tarde, en *Putas asesinas*, Belano vuelve a aparecer en el relato “Fotos”, ojeando las fotos de una antología de poetas franceses “La poésie contemporaine de langue française depuis 1945¹”: “Para poetas, los de Francia, piensa Arturo Belano, perdido en África” (Bolaño, 2001: 197).

Es más, en la colección de textos que publicó Anagrama en 2007 bajo el título *El secreto del mal*, “un puñado de cuentos y de esbozos narrativos espigados entre los numerosos archivos de texto [...] que se encontraron en el ordenador de Roberto Bolaño tras su muerte” (Bolaño, 2007: 7), como explica en la nota preliminar el crítico, editor y amigo del chileno, Ignacio Echevarría, volvemos a encontrarnos el nombre de Arturo Belano en relatos como “El viejo de la montaña” o “La muerte de Ulises”, quedando claro que en sus proyectos seguía siendo una pieza clave de su universo.

En definitiva, estos son solo unos ejemplos de cómo Bolaño utilizaba a su *alter ego* y heterónimo, Arturo Belano, para dar unidad a su obra, ya

¹ De la mano de Serge Brindeau publicada en Editions Saint-Germain-des-Prés en 1973.

fueran relatos o novelas. Incide en la autoficción por la dificultad de deslindar la imaginación de la realidad. Además, reclama así un papel activo de los lectores para unir el conjunto de piezas, como veremos a continuación.

2. EL LECTOR COMO PARTE ACTIVA EN *LOS DETECTIVES SALVAJES*

Volvemos nuestra atención a *Los detectives salvajes*, pues encontramos entre sus páginas la mayor parte de estas “piezas de la historia del personaje –y el autor–” perdidas entre las múltiples narraciones. En el título de la obra se nos plantea la figura de unos detectives que nunca llegan a aparecer como tal en la obra, pero ¿por qué “detectives”?

La novela se divide en tres partes, la primera y la última adquieren forma de diario personal escrito por el joven Juan García Madero, donde relata su educación literaria junto a los realvisceralistas –movimiento literario que hace referencia a los infrarrealistas, grupo al que perteneció Roberto Bolaño en su juventud, de nuevo la relación entre realidad y ficción- y su vida sentimental en la ciudad de México DF a lo largo de 1975 y 1976.

Es en la segunda parte en la que se puede deducir el porqué del título. En sus veintiséis capítulos ordenados cronológicamente (a excepción de la narración de Amadeo Salvatierra en la noche de enero de 1976 que se retoma varias veces a lo largo de la segunda parte) aparecen múltiples voces que cuentan su relación o encuentro con los personajes de Arturo Belano o Ulises Lima a lo largo de 20 años en diferentes partes del mundo. Es por esto que la novela se aparta, a primera vista, del género detectivesco puesto que este supone un enigma o misterio que el lector puede resolver durante la lectura gracias a indicios presentados por los personajes. Suele ser el detective quien reconstruye el contexto y las causas del misterio o enigma. Sin embargo, en *Los detectives salvajes* esta definición no encaja ni se aproxima a la realidad del libro: “Los detectives salvajes de Bolaño juegan con los elementos tradicionales de la novela detectivesca. El enigma constitutivo no es la cuestión: ¿quiénes son los criminales? ni ¿quién es la víctima? sino ¿quién es el detective? y ¿cuál es el objeto de la búsqueda?” (Hartwig, 2017: 68). No existe un crimen y no es hasta casi el final de la novela cuando Lima y Belano deciden comenzar la búsqueda de la poetisa en paradero desconocido, Cesárea Tinajero, y dirigirse hacia los desiertos de Sonora.

Entonces, ¿a quién se refiere Bolaño cuando titula a su novela *Los detectives salvajes*? El crítico Diego Trélez Paz propone al “lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño”, buscando y recreando la historia, ordenando la narración en la que “Bolaño logra que su lector se convierta en el sabueso que debe ir aportando piezas al puzzle” (2005: 149) para poder comprender la historia de los protagonistas, y que “el lector transmite con los narradores testigos sabiendo más que cada uno de ellos, pero siempre desde la carencia y la duda” (2005: 156), pues se presenta fragmentada e incompleta gracias a la diversidad de voces testigo que conforman la narración. Se cuenta su relación con los personajes, siempre a un tercero que parece desconocer el contexto en el que se da el encuentro –quizás, como un testigo al declarar ante un detective, en este caso el lector, que busca información sobre el paradero de los protagonistas–.

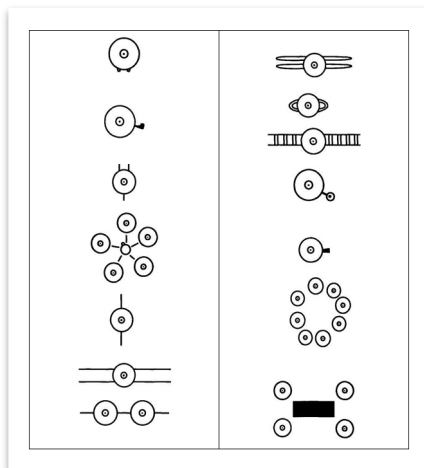
De esta forma, cada voz perteneciente a la segunda parte de la novela introduce una nueva perspectiva que acompaña a la verdad del personaje –todos ellos con aparente sentimiento de naufragio–, y por ello, también su contexto varía: el lugar, el momento o la relación que tuvo con el protagonista son solo uno de los ejemplos de las múltiples variables que se pueden encontrar en la multiplicidad de personajes que comparten sus vivencias. Cada narración es introducida por el nombre del personaje que habla y la fecha exacta de la declaración, como si de una ficha policial se tratara. De nuevo, es el lector el que une la línea de puntos con las anécdotas de los testigos, que se presentan como fotografías o imágenes incompletas y que solo son posibles de reconstruir con todos los relatos que componen la segunda parte del libro. Sin embargo, también algunas de las narraciones introducen el segundo nivel narrativo en el que alguien cuenta el relato de una tercera persona. Todo enmarcado en una clara oralidad caracterizada por el vocabulario y las expresiones coloquiales, el uso de una sintaxis rápida y la facilidad de digresión en el discurso, persiguiendo la fluidez y la verosimilitud de la narración-declaración: “Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego” (Bolaño 2004: 327).

Es el propio autor el que confirma la perspectiva múltiple de la obra y sus diferentes lecturas, apelando en muchas ocasiones directamente a la originalidad y creatividad del lector para llegarle con una fórmula novedosa y vanguardista, como en el caso de los dibujos de los “mexicanos vistos desde arriba” que realiza García Madero en la tercera parte del libro, como se observa en la imagen –Figura 1–: “para entretener el viaje me

puse a hacer dibujos que son enigmas que me enseñaron en la escuela hace siglos. [...] –¿Qué es esto?– dije.” (Bolaño, 1998: 573-574).

Figura 1.

Mexicanos vistos desde arriba.



Fuente: *Los detectives salvajes* (Bolaño: 1998, 574-577)

Del mismo modo, también se está refiriendo al cómo puede leerse *Los detectives salvajes*: por un lado, es el lector quien debe recaudar la información como en un juego, ir tras los pasos perdidos de Arturo Belano y Ulises Lima, desaparecidos de México DF desde 1976, jugando con la subjetividad y la interpretación del lector –lo que podría recordar a *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, gran influencia para el autor–, mientras que, por otra parte, Arturo Belano y Ulises Lima tras la conversación con Amadeo Salvatierra –relatada por él en la segunda parte en trece fragmentos que cuentan la noche de su encuentro–, deciden encontrar a la que fuera la fundadora del realvisceralismo, Cesárea Tinajero.

¿Dónde se encuentra? ¿Cómo encontrarla? Ambos son también detectives en la historia. Encontramos entonces una “doble búsqueda” a través de las páginas de la novela: como el lector busca en el mundo presentado por Bolaño la huella de Arturo Belano y Ulises Lima, estos buscan a esta cuasidesconocida autora hasta llegar a los desiertos de Sonora –narración que corresponde a la tercera parte del libro en forma de diario personal de García Madero–.

Sin embargo, ¿somos los lectores realmente detectives en la novela de Bolaño? ¿De ser así, qué se investiga exactamente? Los caminos marcados por la búsqueda de los personajes y del lector en el sondeo de estos no son compartidos: Belano y Lima se encargan de encontrar a la autora del poema “Sión”, pero el lector desconoce este objetivo hasta la tercera parte, por lo que no constituye un punto de inquietud para el lector. Asimismo, tampoco existe una estructura narrativa similar a la detectivesca o propia de la novela policiaca, aunque sí una reinterpretación del concepto en la que no aparecen criminales ni víctimas y en la que no queda claro quién es el que busca a quién, tomando el rol de detective. Es una persecución sin objetivo pragmático, simplemente se busca a través de la lectura el conocer más y más sobre la pareja de protagonistas, sus historias, sus pensamientos que en *Los detectives salvajes* nunca conocemos de primera mano, sino siempre a través de terceros, ya sea Juan García Madero o las narraciones de la segunda parte.

3. HISTORIAS SUBYACENTES EN LA RECEPCIÓN DE *LOS DETECTIVES SALVAJES*

La novela en la que caben todo tipo de historias, se deja leer entre líneas y muestra rutas infinitas por carreteras inexploradas en el Impala de los protagonistas y a través de las narraciones, que hacen que el lector viaje de un lugar a otro por el mundo en aventuras imprevisibles debido a su no-estructura, caótica y llena de hilos que se entrelazan gracias a los personajes de Ulises Lima y Arturo Belano. Pero quizás su rasgo más peculiar sea la infinitud de perspectivas, lecturas y dimensiones de esta, gracias al concepto de novela viva que no se acaba ni se cierra, sino que continúa en las diferentes narraciones de Roberto Bolaño a lo largo de su corpus.

Sin embargo, quedaría sin resolver el misterio de por qué estos detectives son salvajes. ¿Son salvajes Ulises Lima y Arturo Belano? ¿Lo es el lector? ¿Los testigos que narran la segunda parte de la novela? ¿García Madero? Verdaderamente el lector se encontrará ante personajes que se enmarcan en el prototipo de los “pobres diablos” presentados por el propio autor como fantasmas que no pueden “ni fijarse ni asentarse bien en una tradición literaria. Es, de cierta manera, lo opuesto a la memoria: lo que no se recuerda, lo que vive en el olvido permanente” como propone Burgos Jara en su artículo “Literatura y pobres diablos: *Los detectives salvajes* y el “realvisceralismo” (2011). Esta definición encajaría a la

perfección con la imagen creada de los artistas y escritores que viven junto a Bolaño —o Belano— en la novela en México D. F., pero también en París, como muestran los testigos del paso de Ulises Lima por la capital del arte europeo. En el libro encontramos varios pensamientos sobre cómo se mueve el mundo literario y la literatura; cómo la literatura no es inocente, sino un mundo en el que se sobreponen múltiples capas de la realidad.

Así, el lector encuentra un mundo muy distinto y alejado de lo que comúnmente conocemos como “la idealización” de los poetas y artistas. Gracias a la crudeza de las imágenes propuestas por el autor, descubrimos un mundo en el que el sujeto se encuentra en permanente crisis, no solo literaria, sino como “perdedor” de la batalla de la literatura. Es esto lo que representan los protagonistas de forma clara. Por un lado, Ulises Lima y Arturo Belano son los perdedores, y por tanto, olvidados: ¿quién recordará el movimiento realvisceralista y sus componentes? El autor da algunas pistas cuando al final de la segunda parte, cuando el crítico filólogo Ernesto García Grajales “destierra” de la memoria de la literatura a García Madero: “¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será.” (Bolaño, 1998: 584).

BIBLIOGRAFÍA

- Bolaño, Roberto (1996), *Estrella distante*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Bolaño, Roberto (1996), *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral.
- Bolaño, Roberto (1997), *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Bolaño, Roberto (1998), *Los detectives salvajes*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2000), *Nocturno de Chile*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2001), *Putas asesinas*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2004), *Entre paréntesis*, Barcelona, Editorial Anagrama.

- Bolaño, Roberto (2007), *El secreto del mal*, edición de Ignacio Echevarría, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Burgos Jara, Carlos (2011), "Literatura y pobres diablos: Los detectives salvajes y el 'realvisceralismo'", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, pp. 305-328.
- Carrión, Jorge (2008) «Roberto Bolaño: realmente visceral». En Paz Soldán y Faverón Patriau, *Bolaño salvaje*, Barcelona, Editorial Candaya.
- Elmore, Peter (2008) «2666: La autoría en el tiempo del límite». En Paz Soldán y Faverón Patriau, *Bolaño salvaje*, Barcelona, Editorial Candaya.
- Espinosa, Patricia (2002), «Roberto Bolaño: un territorio por armar». En Manzoni, Celina, *Bolaño, la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Grzesiak, Zofia (2016), «Roberto Bolaño: la declinación del "yo"». *Castilla. Estudios de Literatura*, vol.7, pp. 756-773.
- Hartwig, Susanne (2007), «Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño». *Iberoamericana*, Editorial Vervuert, año 7, nº28, pp. 53-71.
- Iwasaki, Fernando (2008), «Roberto Bolaño, Monsieur Pain». En Paz Soldán y Faverón Patriau, *Bolaño salvaje*, Barcelona, Editorial Candaya.
- Manzoni, Celina (2002), «Roberto Bolaño: acerca de *Los detectives salvajes*». En Manzoni, Celina, *Bolaño, la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Martín-Estudillo, Luis y Bagué, Luis (2008), «Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea». En Paz Soldán y Faverón Patriau, *Bolaño salvaje*, Barcelona, Editorial Candaya.
- Trellez Paz, Diego (2005), "El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño", *Roberto Bolaño una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers.

La flor de Lis de Marosa di Giorgio: entre lo especular y el surrealismo

La flor de Lis, by Marosa di Giorgio: a narrative between the mirror in the text and the surrealism

GLORIA ANGÉLICA RAMÍREZ FERMÍN

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

ramirezferming@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6610-1283>

Recibido: 31.08.2020. Aceptado: 06.12.2020.

Cómo citar: Ramírez Fermín, Gloria Angélica (2020). “*La flor de Lis* de Marosa di Giorgio: entre lo especular y el surrealismo”, *TRIM*, 19: 99-118.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/trim.19.2020.99-118>

Resumen: En el presente artículo se analiza la configuración narrativa de *La flor de lis*, de Marosa di Giorgio. La conformación de su diégesis se encuentra dispuesta en una secuencia de recuerdos intercalados e insertados entre sí que deriva en una configuración de *mise en abyme*. En este espacio especular, los sucesos transcurren en una dimensión surrealista, en la que el espacio de la naturaleza propicio para el amor y erotismo (como es el *locus amoenus*) se subvierte.

Palabras clave: erotismo; surrealismo; *mise en abyme*; *locus amoenus*; microrrelato.

Abstract: This article analyzes *La flor de lis*'s narrative configuration, by Marosa di Giorgio. The conformation of their diegesis is arranged in a sequence of memories inserted among themselves that results in a configuration of *mise en abyme*. In this specular space, the events take place in a surreal dimension, in which the space of nature conducive to love and eroticism (such as the *locus amoenus*) is subverted.

Keywords: eroticism; surrealism; *mise en abyme*; *locus amoenus*; short-short story.

INTRODUCCIÓN

La producción literaria de Marosa di Giorgio conserva un enigma. Su obra parece cifrarse en sí misma, el último de sus libros: *La flor de lis* no es la excepción. Su singular composición entre el fragmento, el poema

en prosa y el uso de procedimientos del microrrelato, la hace inclasificable.

El tema del erotismo resulta un elemento que particulariza todavía más al libro. Su retórica-erótica resalta la estética narrativa tendiente a lo fragmentario, pues la seducción no recae en lo nombrado, sino en lo sugerido, tal como sucede en la metáfora y en el microrrelato. El erotismo radica en aquello que queda en la imaginación y no en lo que es extensamente descrito o mostrado.

En *La flor de lis*, el principal motivo por el que subyace el erotismo es el recuerdo. De modo que, la protagonista eligió momentos de sensualidad como los más significativos de su extenso acervo memorístico. Las escenas del acto sexual acontecen en el campo, lo que se conoce como *locus amoenus* en la tradición de la literatura pastoril¹.

El campo también funciona como el marco geográfico-espacial de los recuerdos en los que se presenta su infancia y su familia. Cuando la protagonista relata una remembranza erótica, ésta se inserta en un recuerdo familiar para, de nueva cuenta, insertar otro recuerdo, y así sucesivamente. En la conjunción de estas acepciones encontramos la clave del enigma.

El objetivo del presente artículo será mostrar dos cuestiones. Primero, que la configuración textual de *La flor de lis* está constituida en *mise en abyme*, lo que permite a la obra cifrarse en sí misma. En la narrativa acontece un “desdoblamiento” histórico entre un pasado inmediato (la protagonista y Mario) y un pasado anterior (la familia de la protagonista y su infancia).

Segundo, que en este tipo de relato especular se configura una versión alterada del *locus amoenus* que permite su subversión. Lo especular², o sea, el espejo³, no es la realidad, pues imita a las personas y

¹ Carlos Foresti S., en su trabajo “Esquemas descriptivos y tradición en Gonzalo de Berceo”, menciona que los elementos recurrentes del *locus amoenus* en la obra del poeta riojano son: “variedad de árboles, sombra, prado, fuentes o arroyos. A éstos puede agregársele el canto de unas aves, flores y el soplo de una brisa” (1963: 6).

² Recordemos que Lucien Dällenbach retoma los apuntes de André Gide (1893) –a propósito de la pintura “El matrimonio Arnolfini” (1434), de Jan van Eyck (1991: 17)–, y se refiere al *mise en abyme* como *relato especular*, pues se trata de un juego de espejos, en el que una imagen proyecta otra hasta el infinito. Dällenbach alude que el *mise en abyme* es el: “órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma, la *mise en abyme* se manifiesta como modalidad de *reflejo*” (1991: 15).

objetos de la escena pero en otra dimensión. En la obra, el erotismo y el acto sexual conviven con lo grotesco, los animales y los vegetales.

En resumen, la narrativa de *La flor de lis* se configura en una puesta en abismo que permite la alternancia de diversos planos espaciales surrealistas, al tiempo que subvierte el concepto del amor pastoril del *locus amoenus*.

1. LA NATURALEZA MARIOSIANA

El estrecho vínculo entre el campo y la autora surge desde temprana edad, pues su infancia transcurrió en la provincia de Salto (Uruguay). De forma unánime, la crítica ha mencionado este hecho en múltiples ocasiones. Por ejemplo, Irina Garbatzky hace referencia a la obra *Los papeles salvajes* (2000) para apuntar que estos textos “abren la entrada al mundo de la naturaleza, no como representación de su exuberancia, sino como escena en la que flores, frutas, animales y hombres se vinculan entre sí” (2008: 1).

En el mismo sentido, Patricia Esteban expresa que el espacio de la naturaleza resulta una “mezcla de recreación autobiográfica y elaboración mítica del entorno rural de su infancia” (2009: 57). Mientras que José Amícola refiere que las flores resultan marcas textuales que son claves para la lectura del discurso de la poeta (2013: 160).

Por su parte, Gilberto Vásquez Rodríguez enfatiza que el erotismo en la obra *Misales* (1993) se torna en fetiche en la fauna (2008: 263). Por último, Ana Inés Larre Borges señala la presencia de este elemento como eje unificador de las protagonistas del universo mariosiano (2017: 277).

En *La flor de lis*, la naturaleza, comprendida en la tradición literaria como un jardín del edén (apasible y bello para el amor), se convertirá en una dimensión surrealista, como en el siguiente texto:

¿Va caer la tarde? ¡Qué oscuras están las ramas de los eucaliptos! mas echan una oleada de trompos diminutos, color naranja, muy perfumados y rosados, que ruedan hasta mi ropa íntima, y quedan en mi mano. [...] De

³ El contexto especular también es señalado por el investigador Luis Bravo, el cual señala el tipo de correlación entre el espacio-tiempo que sucede la narración (2012: 2). En todo caso, el propósito es demostrar cómo funciona este principio narrativo en *La flor de lis*.

pronto, ocurre algo insólito. Un hongo sale del piso y crece hasta mi rodilla. Yo toco esa cabeza de porcelana blanca, esa piel de cera.

Y quedamos los dos, el hongo y yo, aguardando atentos, ansiosos, no se sabe qué. Acaso, solo, que la noche vuelva. (Di Giorgio, 2017: 38)

La presencia de diversos elementos florales y vegetales marcan el despertar sexual de la protagonista. Las figuras y formas de la vegetación sirven como símbolos de los órganos sexuales. El hongo simula la erección del pene; mientras que la flor es una alegoría de la forma de la vagina “Una dice: Está en flor. De mi interior, al oír eso, rueda un clavel, se desliza por el ano hacia las bragas y el piso, otro sale por la vagina” (2017: 53).

El color rojo alude al ciclo menstrual. En este mismo sentido, Amícola menciona que las flores aparecen “relacionadas con una glorificación de la menstruación [...] novedad que Marosa di Giorgio prodiga en todos sus textos [...] Flores y frutas implican en este contexto marosiano floración y maduración sexual” (2013: 160).

Los animales también representan símbolos fálicos “una lombriz de fuego [...] me alcanzó la matriz y se ovilló ahí” (di Giorgio, 2017: 37). Como señala Marcela Croce “las figuras intersecan los sexos masculinos y femeninos, atraviesan las órdenes naturales combinando lo humano con lo animal y lo vegetal...” (2020: 133). Para los fines de este artículo, este rasgo nos interesa: la transformación y la metamorfosis del *locus amoenus*.

2. EL SURREALISMO DEL EDÉN MAROSIANO

El acto sexual y el erotismo marosianos se distancian de lo moral y del recato. La violación acontece en un estado primitivo, acaso grotesco, de los personajes. El *locus amoenus* se convierte en un lugar “salvaje”. Los personajes se encuentran subordinados al impulso y a la pulsión sexual

Una carroza fúnebre vino a dar a casa. Había visto sus símiles pasar algún día por el callejón. Negras con plumeros negros si la víctima era adulta; [...] Un escalofrío me recorría; una prematura menstruación se me caía como lágrimas. Vino un niño desconocido, al aroma de la sangre, y dio que quería violarme ahí dentro de la carroza. [...] Aquel niño desconocido, reapareció [...]. Me mostraba el pene erguido y ya muy

desarrollado, como si no fuera de él, lo hubiese pedido prestado. [...] Mi menuda ostra parpadeaba, quería ir, se empollaba, se arrepollaba. [...] Sin tocarnos, muy lejos una del otro, tuve con el niño un violento amor. Grité cuando, desde muy lejos, me desvirgó [...] Parí algo. Entonces, empezó la cosecha de sandías [...] Mi padre hizo cargar la carroza con sandías. (Di Giorgio, 2017: 24-26)

Cabe recordar aquí la influencia de los estudios de Sigmund Freud sobre la pulsión sexual (1905: 8) y el psicoanálisis como elementos influyentes en los principios estéticos de los surrealistas. Freud, en sus célebres estudios *Tres ensayos sobre una teoría sexual* (1905) y *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915), señala que existe tensión entre el “yo” y la “sexualidad”. En su teoría de la represión, el “yo” –en su naturaleza libidinal– concibe mecanismos para controlar y moderar este estímulo (1915: 135-152).

Para los surrealistas, los postulados del psicoanalista tendrán una importancia determinante en la conceptualización de la libertad creadora, dado que la libertad individual del artista debe ir más allá lo social y de los aspectos morales, como la sexualidad. Al respecto del vínculo entre la libertad sexual y el surrealismo, Mario de Micheli, en su ya clásico libro *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, retoma los argumentos de Paul Éluard para señalar que “Sade es considerado por los surrealistas como ‘la más auténtica anticipación a Freud’ (2015: 157).

En la estética del surrealismo se subsana la fractura entre lo onírico –espacio donde cabe todo tipo de impulsos e instintos primitivos– y la realidad. Entonces, temas referentes a preocupaciones morales como la sexualidad, el deseo, el placer y el erotismo también serán motivos a favor de la libre expresión literaria.

De nuevo en el análisis de *La flor de lis*, la escena antes descrita (de la carroza fúnebre) se desarrolla en un ambiente lúgubre que sirve de fondo al despertar sexual de la protagonista. Entre el miedo y la pulsión, su órgano sexual toma vida propia y se hace partícipe del acto sexual: “Mi menuda ostra parpadeaba, quería ir...”. Otro fragmento revela un situación similar:

Otro me arrojó un caracol rosado, entreabierto, que parecía sexo. Yo me ericé. Mi médula quedó ígnea, viboreó, di un gemido, un pequeño grito. Mi teta corría conmigo, se golpeaba contra mi ser, había quedado como el caracol que me arrojaron, abría la boca salmón, honda, anacarada, con

dientes sexuales que parecían moverse, que se movían. (Di Giorgio, 2017: 45)

El personaje utiliza la primera persona y el discurso directo para referirse a sus actos: “yo me ericé”, “di un gemido”; mientras que recurre a la tercera persona y al discurso indirecto para relatar lo que hace su seno: “Mi teta corría conmigo”, “abría la boca”, “Ella, mi teta, al oír eso, entró de nuevo en trance” (di Giorgio 2017: 45). Acerca de esto, Vásquez Rodríguez comenta que:

La concepción del cuerpo erótico se atenaza a la fantasía de su fragmentación, ya no por obra de lo comestible, pues el cuerpo deseado y tragados por partes convive con otros cuentos con el matiz de un cuerpo, de un organismo que expande su autonomía por segmentos. Los úteros claman, buscan; las lenguas y los ovarios se expanden, más allá del organismo, en un tránsito hacia el placer del órgano... (2008: 277)

El órgano sexual de la protagonista se torna independiente y con esto acontece lo fantástico. Al mismo tiempo, se recurre a procedimientos surrealistas: “De mi sexo también caían un montón de perlas. Creo que cayó una largartija también, de plata brillante; la atrapé, pero se me escapó y volvió de nuevo al sexo” (di Giorgio, 2017: 45-46).

En la estética surrealista encontramos un estado de libertad. El individuo creador (artista) puede retornar a lo primitivo y a lo salvaje sin restringirse por la lógica, por la razón o por los valores sociales. Breton, en su clásico “Primer Manifiesto del surrealismo”, declara que el surrealismo “Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (2015: 290).

Lo surreal tiene presencia en varias escenas de *La flor de lis* que transcurren durante la noche –en el espacio del ensueño: “En la alta noche ocupé mi puesto” (di Giorgio, 2017: 63); “Parecerá mentira, pero mi destino era andar en la oscuridad” (84); “Era una fiesta nocturna en el bosquecillo al lado de la casa” (99); “Aun en la más oscura noche era visible” (101).

El onirismo produce seres fantásticos y mitológicos, tal como un vampiro (di Giorgio, 2017: 31), un doctor Liebre, unos sapos, unos caracoles (72), e, incluso, un unicornio que rompe con la virginidad de la narradora: “Él me traspasó con su astafalto. Luego me volví y levanté la

parte posterior de mi vestido angélico, ya en cuatro pies él me puso su asta falo. Y dos veces inyectó su licor, que chorreaba rojo, perfumado” (90).

Este tipo de copulación entre los animales fantásticos y la protagonista (humana) es una evidencia más de la influencia surrealista. La yuxtaposición de estos dos planos no compatibles entre sí provoca una perturbación o conmoción en el espectador⁴.

Por su parte, de Micheli explica que el surrealismo también representa una reacción ideológica frente a fenómenos políticos (2015: 155-156). Este hecho resulta significativo para nuestro análisis. María José Bruña Bragado refiere que “la obra de Marosa está, pues, atravesada por una ‘transgenerización’ en el sentido de que rompe con los roles sociales, los moldes eróticos o las prácticas sexuales, en una guerra al aparato estatal que canaliza los deseos (2010: 233). La investigadora se refiere a la dictadura política en Uruguay que tuvo lugar entre 1973 y 1985.

3. LA CONFIGURACIÓN EN *MISE EN ABYME* DE UNIVERSO MARIOSIANO

En el universo marosiano “lo familiar se vuelve extraño” (Bruña Bragado, 2010: 231). En primer lugar, la voz narrativa no puede definirse simplemente como “primera persona”, pues su incursión polifacética como personaje, como observadora y como agente narrativo es compleja.

La protagonista ya adulta cuenta sus recuerdos de infancia a un personaje llamado Mario; al tiempo que, subyace otra voz relatora dentro de sus recuerdos: la de ella como niña. Encontramos una doble dimensión narrativa en la que la narradora se ficcionaliza a sí misma. Este recurso discursivo produce un efecto de ambigüedad. Como bien describe Julio Prieto: “De ahí la oscilación entre la incredulidad y la certidumbre de lo verdadero que produce la lectura de estos microtextos” (2015: 245).

Cada evocación se ve afectada por las fisuras de su memoria, lo que afecta la temporalidad y la linealidad de los episodios. La protagonista cuenta sus recuerdos en secuencias intercaladas; es decir: un recuerdo se inserta dentro de otro recuerdo, y así sucesivamente, como si estuviéramos en presencia de un efecto Droste. Este se origina cuando hay dos espejos “enfrentados” en el los que se produce una imagen recursiva y autorreferencial que se proyecta en distintas dimensiones.

⁴ Todo lo divino que representa el paraíso terrenal del *locus amoenus* se verá subvertido. Una muestra de ello son las figuras simbólicas de la religión católica –como los santos (di Giorgio, 2017: 36), vírgenes (40-41) y monjas (54): “Él se parecía a Jesús, y ella, a María. [...] Más bien parecían hermanos. [...] El sexo de él rugió y tembló; el de ella cayó al suelo y quedó a la vista como una rosa imperial, una diadema” (16-17). Croce advierte que la relación de Jesús y María resulta incestuosa y se convierte en una herejía (Croce, 2020: 136).

Los elementos como la naturaleza (*locus amoenus*), la religión, la familia y Mario convergen en esta “dimensión” múltiple y surrealista, sin que su yuxtaposición aleatoria provoque un quiebre en la diégesis narrativa. Acontece así una “captación simultánea de los elementos en juego (o en actividad) y de las relaciones existentes entre ellos” (Dällenbach, 1991: 120). La intercalación de recuerdos (de historias) que, a su vez, contienen otros (otras historias) es un procedimiento del *mise en abyme* (o relato especular para Dällenbach).

Cabe decir que el *mise en abyme* no solo trata de una historia dentro de otra, sino que refleja o introduce al propio autor en la historia que cuenta el narrador, razón por la que Dällenbach lo llama “especular” (es decir: un efecto espejo). Así, la narradora de *La flor de lis*, al retomar aspectos reales de la vida de Marosa di Giorgio, convierte a la propia autora en un artificio autorreferencial. En otras palabras, crea a una “Marosa” (alterna a la real) que hace un personaje de sí misma. Lo anterior se puede ilustrar con el concepto de “autora implícita”; lo que hace que la obra se encripte en sí misma y se presente el enigma mariosiano.

Con respecto al concepto de autor implícito, Wayne C. Booth menciona que este tipo de agente narrativo “es siempre distinto del ‘hombre real’, cualquiera que supongamos que sea, el cual crea una versión superior de sí mismo, ‘un segundo yo’, a medida que crea su obra” (1974: 143). Es decir, ocurre un proceso de ficcionalización de sí mismo. En la presente obra, dicho mecanismo sirve para enfatizar una perspectiva interiorizada en el discurso del narrador.

Este tipo de composición no es exclusiva de *La flor de lis*. Si seguimos a la crítica estudiosa de la literatura de di Giorgio, encontramos conclusiones semejantes. Por ejemplo, Bruña Bragado observa un procedimiento estructural similar en *Mesa de esmeralda*:

Las imágenes no son, en ningún caso, realistas, sino un cuño fantástico muy personal, pues la perspectiva cambia de continuo, en tanto lo relatado carece de orden narrativo o progresión cronológica. Estas estampas constituyen, finalmente, juegos de espejos, superposiciones o simultaneidades cubistas, surrealistas o incluso expresionistas, dada la distorsión formal (Bruña Bragado, 229).

El espejo es un eco de la realidad que se desenvuelve en otro espacio y tiempo. Esto es justo lo que sucede en los recuerdos de la protagonista. La temporalidad y los lugares se alternan sin una secuencia continua, lineal o lógica. En el juego de espejos enfrentados (efecto Droste), la narradora “Marosa” crea una doble visión: alude a experiencias propias y construye una versión genésica⁵ de sí misma.

⁵ Aquí entenderemos el concepto genésico/genésica como un sinónimo de erótico, sensual y carnal (*Revista Digital Universitaria*, 2006: sp).

En la yuxtaposición de los recuerdos marosianos, se constituye una combinación de complejos e imbrincados planos narrativos –o fragmentos– que articulan el “extravagante enigma”⁶ de la estrategia literaria de *La flor de lis*⁷.

Para poder sustentar esta hipótesis, observamos una serie de indicios que dan pie a una secuencia de rememoraciones interconectadas. De este modo, en la diégesis emerge una alternancia entre un pasado anterior (los recuerdos de infancia y la familia) y un pasado inmediato (la relación adulta entre la protagonista y Mario). En la coyuntura de esta alternancia de tiempos, los episodios eróticos comenzarán a brotar. Muestra de lo anterior es la “secuencia” de historias de las páginas 17 a la 19, en las que demostraremos cómo se conectan estos textos. En el primero (de la página 17), se introduce a Mario de manera tácita:

La noche que te conocí, 24 de agosto y llovía.

Iba con mis padres y hermana y nos refugiamos en un portal.

Rodaron caravanas, verde-azul de luna, o acaso solo cayó una. Y la recogí. Ella dijo (la caravana): Viste ese rostro extraño. Yo contesté: No sabía que existía.

Y ¿cómo imaginarme el hechizo y la relación tan rara?, los años siguientes, largos, pero con rapidez de nube.

...Allá a lo lejos está una niña y aguarda una repuesta.

O acaso sea solo un hada cambiando los jardines. (Di Giorgio, 2017: 17)

En esta narrativa, la protagonista recordó el momento en que conoció a Mario. Aunque describe la escena como si ocurriera en el instante que la cuenta, los hechos sucedieron en el pasado. Al mismo tiempo, evoca la presencia de su familia: “Iba con mis padres”, anclaje que sirve para recodar un acontecimiento con su madre en el subsecuente microrrelato:

⁶ Con “enigma” nos referimos a los múltiples códigos que se requieren para poder vislumbrar el sentido que este crea. En cuanto a “extravagante”, la intención es hacer alusión al surrealismo, al erotismo, al primitivismo (salvajismo), y a los temas de religión que rodean la obra. Dicho conjunto de elementos dista de componer un campo semántico unificado, de ahí que la heterogeneidad de los conceptos resulte extravagante.

⁷ Sus procedimientos estéticos y su narrativa no lineal, así como sus temas y sus personajes recurrentes tienen una configuración intratextual, es decir, una estructura de relaciones internas que en conjunto singularizan su producción creativa.

Mamá me inscribió en la Iglesia Católica. Como en su jardín de narcisos.

Cuando pasaron los años y cambiamos de casas, yo proseguí en medio del jardín de narcisos. A cuya vera te paraste una noche de agosto.

Pero eran flores ¿infranqueables? la sombra-luz de mi madre.

La flor de narciso. (2017: 17)

En estos dos ejemplos, la narración se encuentra entre un pasado inmediato con Mario (“te conocí”, “te paraste”) y un pasado muy anterior, con su familia (“pasaron los años y cambiamos de casas”), procedimiento que vincula paralelamente dos tiempos, o, dos dimensiones espaciales, en el presente del discurso. Por su parte, la anterior mención a la religión –“me inscribió en la Iglesia Católica”, conlleva a otro recuerdo con el mismo carácter religioso:

Cuando yo era muy chica, mamá me regaló el Ángel de la Guarda. Es una estampa –dijo. Pero bien vi que era de verdad, el Ángel. No era una estampa, era el Ángel. Un ángel es así, leve, un color, una pintura, qué peso puede tener.

Plumas largas y muy blancas y una azucena o algo parecido, lis, en la mano con la que me amparara de todo mal.

Pasó el tiempo, desapareció la estampa, y el Ángel está conmigo, aún más fuerte y leve, adentro, de sien a sien. Me libró del mal; y me salvó de Mario.

Mas ¿qué digo? ¿Los ángeles se equivocan, tienen yerros?

Mario fue y es también, un color, un oro, unas plumas, un timbre, que van, interna y eternamente, de una a otra sien. (2017: 18)

En el anterior microrrelato, la mujer ya no le cuenta algo a Mario. Cambia el plano narrativo y espacial. Describe cómo un ángel la salvó de este personaje masculino. Por tanto, el tema de la tradición religiosa continúa en el próximo recuerdo:

Me inscribió en la Cuaresma, la Semana Santa, la Cruz, las violetas.

Había un esplendor y una oscuridad, Y gran telón de neblina color perla, junto al que ella caminaba, como llevado de la cruz, paso a paso. Mamá.

Tocando apenas con sus delos lilas, largos, los míos chiquitos.

Nos cruzaban espárragos en rosa fucsia, muy altos, alcauciles, hongos y anémonas. Se paró una anémona. Ella dijo: –Desviémosla.

Y proseguía. Tocando casi mis manos con las suyas, largas y violetas. (2017: 18)

Observamos que, a propósito de las festividades religiosas, la protagonista trae a colación, de nuevo, al personaje materno y a las flores: “dedos lilas, rosa fucsia, hongos, violetas”, elementos que comienzan a tener una prioritaria importancia. En la secuencia de sus memorias, las flores simbolizarán lo sexual; al tiempo que continúa la presencia de figuras místicas (una virgen):

Un solo dedo de ancho, blanco, corvo: calas. Una mano de aurora apretando el racimo sexual verde y pesado: bromelias. La Virgen está adentro de las matas, con el mismo antiguo traje. Narcisos se erigen o se inclinan dorados y de oro en su homenaje.

Y pasa el pájaro de un solo pie; se desliza elegantemente. Por todo. Lo vi. No lo vi. Es mentira. Sé que está. No existe. Hay uno, son cien. Qué va a ser! ¡Qué importa? Yo lo vi. Yo no lo vi.

La tarde está móvil. Como si no fuera a anochecer.

Pasa el pájaro que camina con un solo pie, sin saltar. Da un grito pequeño. Y cae algo de un árbol. No se sabe si una fruta, una margarita, este papel. (Di Giorgio, 2017: 19)

Las flores sirven de pretexto para recrear un suceso en el que sus tías Luzbel y Anamora estaban presentes. En el transcurso de los discursos reminiscentes de la protagonista, la aparición de las tías junto a elementos vegetales y animales será recurrente:

En medio de la tarde llegaron las tías Luzbel y Anamora. Estaban en el largo sofá, con las capelinas y vaporosos vestidos. Decían que eran muy malas, dos hienas; bellísimas. Las manos largas y blancas despedían el resplandor, reflejos. Contaban cosas de antaño y de ahora.

Me dieron un ramo. ¡Qué flores tan blancas habían traído, como nieve y jazmín! entre las hojas duras, picudas.

Quedé asombrada. Era demasiado! Iba con el ramo por las habitaciones, sin saber qué hacer o decir. Alguien de la casa me miró con una sonrisa indescifrable, triste. Quedé intrigada. Pero murmuré:

—Ya están aquí las tías Luzbel y Anamora.

Fue lo que dije. (Di Giorgio, 2017: 19)

La narradora entrecruza —sucesivamente— recuerdos en los que influyen motivos anteriores. Acerca de este tipo de construcción

narrativa, Vásquez Rodríguez percibe un mecanismo parecido en *Misales*. El investigador señala que di Giorgio “se aloja más en el cambio y transformación de los personajes que en los estados de la subjetividad del ‘yo poético’” (2008: 261). Coincidimos en este argumento.

En *La flor de lis*, la alternancia de tiempos es un procedimiento estético narrativo ya antes observado en otros autores, por ejemplo en *El grafógrafo* (1972) de Salvador Elizondo. Por su parte, la transgresión estética más significativa de la obra marosiana ocurre con los personajes (una “Marosa” doble: protagonista y narradora) y con los motivos, como el *locus amoenus* y el erotismo.

La poeta logra una obra literaria que hace difusos los límites entre la realidad y la fantasía; entre lo real y lo surreal. Asimismo, el juego de lo intratextual con lo metaficcional⁸ resulta otro artilugio que particulariza su obra. Como muestra de esto, la inclusión de los nombres de sus padres y abuelos (di Giorgio, 2017: 71).

Larre Borges considera que di Giorgio se introdujo en su obra “como hicieron históricamente muchos pintores que se colocaban en el cuadro, [Marosa] se ha incluido através de esa clara metáfora: la mujer que pinta siempre una misma flor, que no es nunca la misma” (2017: 226). Entonces, esta narrativa en *mise en abyme* alude a la configuración de una doble dimensión. Tal como el cuadro de “El matrimonio Arnolfini”, de van Eyck, donde el escudo, a manera de espejo, proyecta lo que sucede en la otra dimensión. E. Raúl Levín, en su trabajo, “Alicia en el país de las pesadillas”, considera que:

la dimensión del entorno reflejado obedece a las leyes perspectivas, pero a diferencia del espejo perspectivo, los objetos que ocupan lo que podría suponerse como dimensión en el espejo (incluida la imagen del observador) están invertidas respecto a lo que será la presencia de un ‘yo otro’. (Levín: 505)

⁸ Nos referimos a la inclusión de Mario y de las flores como puentes de conexión de su obra completa (*Los papales salvajes I y II*). Asimismo, lo metaficcional se encuentra en la inserción de las escenas que bien podrían ser sacadas de la vida real, como la visita de la protagonista al ginecólogo (que aparece en los primeros microrrelatos de *La flor de lis*); o la introducción de los nombres reales de sus padres, sus abuelos maternos y su hermana. La narradora de *La flor de lis* hace un guiño a la experiencia teatral de la autora, quizá por eso incluye en su narrativa a una tía que es actriz llamada Astromelia Médicis (di Giorgio, 2017: 15).

La exposición de Levín nos sirve para confirmar que la composición narrativa y estructural de *La flor de lis* coincide con el mecanismo del espejo⁹. El espejo refleja los objetos de modo tal que se perciben como los originales; sin embargo, no lo son –ni siquiera Marosa di Giorgio, la escritora, es la misma “Marosa-personaje” en sus textos. Este reflejo se trata de un desdoblamiento de su protagonista.

En ese mismo sentido, Larre Borges menciona que “pocas obras de la literatura han creado un universo autoficcional de tan profunda y compleja urdimbre” (2017: 226). Si bien la investigadora se refiere a *Misales*, no resulta sorprendente que este mismo argumento se acople a la obra que ahora estudiamos. La investigadora concluye que “*La flor de lis* es un libro singular en el raro universo marosiano, la cercanía del fin potenció aún más la libertad de su escritura” (231). Esto nos lleva a considerar que la particular praxis creativa de di Giorgio simboliza, más allá del erotismo y del surrealismo, su concepción del arte literario, que es encriptar un enigma en su retórica.

En lo referente al uso del *mise en abyme*, Dällenbach menciona que “hace inteligible el modo de funcionamiento del relato, el reflejo textual siempre es, también, *mise en abyme del código*, aunque la característica de esta última consista en revelar el principio de funcionamiento...”

⁹ Vale traer a colación los aportes de Jaques Lacan sobre la correlación entre el espejo y la formación del “yo”. El psicoanalista francés considera terminante que el sujeto (en particular, el infante) frente al espejo adquiere un autoconocimiento mediante la visualización de sí mismo (reconocimiento). No obstante, este autoconocimiento será fragmentado, pues el espacio del espejo es ilusorio. Para Lacan “el punto importante es que esta forma sitúa la instancia del yo, aun desde antes de su determinación social” (2009: 100). En otras palabras, el infante realiza una primera identificación de sí mismo. No obstante, tendrá un mayor autoconocimiento y consciencia de su “yo” hasta que se ponga en relación con otro “yo”. Esto es el “estadio del espejo”, en el cual existe un “yo” porque existe un “tú” –como alude Émile Benveniste en la subjetividad en el lenguaje. Lacan en su *Seminario sobre La carta robada*, de Edgar Allan Poe, sostiene la tesis de que uno es consciente de sí mismo hasta que se reconoce en el otro. Encuentra que en *La carta robada* hay un estadio clínico, no solo poético, lo que da un nuevo sentido al relato. En otras palabras, el sujeto es consciente de sí hasta que mira al otro. Lacan explica esto en su análisis del cruce de miradas entre el Rey, la policía, la Reina, el Ministro y Dupin (2009: 27). Para efectos de nuestro análisis, conviene retomar que, si bien el estadio del espejo de Lacan y del *mise en abyme* –relato especular– no convergen en sus principios constitutivos: uno es un proceso de autoconocimiento, mientras que el otro es un proceso discursivo; por otro lado, sí coinciden en la configuración del “yo – otro” que menciona Levin.

(1991: 120). Por tanto, proponemos que el enigma de *La flor de lis* se codifica de acuerdo a los mecanismos de este procedimiento narrativo.

3.1 EL LENGUAJE MARIOSIANO

Lo cierto es que el discurso marosiano también simboliza la creación de un singular lenguaje propio. La autora desarrolla una retórica particular para su protagonista (Larre, 2017: 227; Bruña, 2020: 227; Esteban, 2009: 62)¹⁰. En *La flor de lis* encontramos ejemplos como “señora pelirroja y pelirroja señora” (di Giorgio, 2017: 45); “Pomelo rosa – Rosa pomelo – Alhelí rosa o Rosa alhelí” (71); “Pelo rojo, de oro. Pelo de oro, rojo” (85). Así mismo, el contraste entre “Marosa-Mario”.

En relación con el lenguaje, Prieto refiere que Novalis es un precedente de la poeta de la uruguay (2015: 237). Coincidimos con su propuesta. En la búsqueda del lenguaje original en la poética, el alemán prioriza la metáfora para crear belleza en el lenguaje y subordina la referencia directa de las cosas.

No obstante, no menciona que el verso o la poesía sean el espacio ideal para esto. Su atención se concentró en la prosa. En palabras de María Victoria Utrera Torremocha, para Novalis: “la prosa es el punto de partida para la nueva literatura, que se renueva constantemente a partir de ella” (1999: 47).

La importancia de la obra de di Giorgio va más allá de su creación. Luce Irigaray en su estudio sobre el discurso de las mujeres y los hombres menciona que “Las mujeres establecen relaciones con el entorno real, pero no lo subjetivan como suyo. Ellas son el lugar de la experiencia de la realidad concreta, pero dejan al otro el cuidado de organizarla” (1992: 32-33).

¹⁰ También configura una nueva mitología de sí misma, que tiene raíz en sus orígenes: “Hoy es 8 de octubre. Papá y mamá se casaron un 8 de octubre de hace tantos años. Así que en un noche como esta había fiesta en aquella chacra. Los pájaros salvajes y los de vidrio de color se posaron en el alambrado. Y la magnolia espiaba y después nos vigiló durante cien años. Así se escribió el porvenir. Yo viviría y Nidia, y todo lo que vino más tarde. Los papales salvajes revoloteaban y se establecían” (di Giorgio, 2017: 107). Es reveladora la frase: “Así se escribió el porvenir”, sentencia que determina el nacimiento como persona y como autora de Marosa di Giorgio; así como el de su hermana Nidia di Giorgio.

Consideramos que di Giorgio logra ambas facetas: designar su propio mundo, al tiempo que lo estructura de acuerdo a su experiencia. Si bien aparece el personaje de Mario¹¹ como un “personaje eje”, su participación sirve de pretexto para evocar los recuerdos de la protagonista sobre su pasado.

Por tanto, *La flor de lis* asienta la autonomía¹² del arte literario marosiano, es decir, el sistema de reglas internas que operan en la producción literaria de di Giorgio. No es fortuito que este libro comience y termine con fragmentos de *Papeles salvajes*, lo que insinúa que es la concreción de todo su proyecto editorial.

CONCLUSIONES

En resumen, en *La flor de lis* observamos cómo el espacio de la naturaleza –entendido bajo el tópico de *locus amoenus*, como paraíso terrenal en el que se desarrolla el despertar sexual de la protagonista, se verá subvertido. Los “hongos” y las “lombrices” representan el falo. Mientras que las flores emulan el órgano sexual femenino.

La protagonista narra una serie de vivencias eróticas que tienden a lo grotesco, dado que hay episodios de violencia y agresión sexual; mismas que suceden en el terreno de la noche, lo que conlleva a un estadio onírico.

En este sentido, se presenta el surrealismo. El edén marosiano se convierte en un espacio en el que se liberan los deseos sexuales de la protagonista y de otros personajes que, por lo general, suceden durante la ocaso. Así mismo, los actos y experiencias se distancian de lo moral y del recato, manifestación que coincide con los principios estéticos del surrealismo.

Breton, considerado como el padre del surrealismo, manifestó que la libertad tanto individual, cuanto social deben de acentarse en las reglas del arte de vanguardia. De modo que, retomó los conceptos de Freud sobre los sueños. Para él, lo surreal subsana la fractura entre lo real y lo

¹¹ A Mario se le dedica el libro *La flor de lis*: “Poemas de amor a Mario” (di Giorgio: 5).

¹² Al respecto de la autonomía del arte, Peter Bürger, en su ya clásico libro *Teoría de la vanguardia*, expone de manera puntual la separación del arte respecto a la vida práctica, pues el arte de la vanguardia ya no servirá para imitar la realidad. De modo que “el arte se convierte en el contenido del arte” (103). En otras palabras, el arte se rige bajo sus propias reglas.

irreal “sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (1924: 290).

La libertad creativa permite que cualquier tema tabú pueda ser considerado como estético. El crimen, la violación, el sadismo, lo grotesco, entre otros motivos de índole escandalosa para la moral y el conservadurismo social, pueden ser considerados como conceptos artísticos en literatura, pues en el lenguaje literario se expresa el deseo, incluso, el primitivo.

En cuanto al lenguaje, el discurso narrativo de *La flor de lis* se configura en un espacio especular. La yuxtaposición de los microrrealitos revela una estructura de textos intercalados entre sí. La protagonista alude a un recuerdo, y dentro de él, aparece otro. De suerte que hay una composición en *mise en abyme*, pues no solo se narra una historia dentro de otra, sino que se introduce al propio autor en la historia. Dällenbach llama “especular” a esta estructura discursiva, dado que tiene un efecto de espejos enfrentados, o de efecto Droste (en la que hay una imagen recursiva del autor dentro del mismo plano espacio-temporal).

En este mismo orden de ideas, aparece la figura de “autora implícita”, pues se produce un efecto de auto ficcionalización de Marosa di Giorgio. Se crea una versión distinta de la mujer real, es decir de la autora real, se trata de un “segundo yo” –de acuerdo con los argumentos de Booth–, la cual emerge, conforme se desarrolla la obra, como un artificio o mecanismo narrativo que sirve para dar un efecto de discurso interiorizado sobre la figura ficcionalizada del propio autor.

La protagonista, la naturaleza salvaje –el *locus amoenus* subvertido por el efecto del espejo–, la familia, la religión, y Mario, el principal personaje masculino, convergen en esta yuxtaposición recuerdos. Por tanto, se crea una “dimensión” múltiple y surrelista. La dimensión de lo especular da una sensación de profundidad, pues un recuerdo lleva a otro, y este, a su vez, a otro. Se produce una estructura de capas que de a poco son develadas; al tiempo que da una impresión de discontinuidad de tiempos (fragmentarismo), sin que por ello exista un quiebre en el discurso no lineal.

Por último, en esta contraposición especular también hallamos la génesis del lenguaje marosiano. En *La flor de lis* existe un discurso metafórico que se particulariza por la presencia del retruécano, que es la repetición de una frase en sentido inverso. Aparece, de nuevo, el efecto de alteración o subversión de los elementos. De esta manera, Marosa di Giorgio designa su propio mundo.

Antes de concluir, vale decir que, aunque hemos propuesto que la construcción narrativa en *mise en abyme* de *La flor de lis* nos dio indicios para proponer algunos motivos temáticos (el *locus amoenus*) y estéticos (surrealismo) en la obra, el enigma marosiano sigue presente. Las hipótesis y las conclusiones de este artículo resultan, si acaso, un aporte para ampliar y continuar con el estudio de la literatura de Marosa di Giorgio.

La indeterminación del enigma de *La flor de lis* continua, pues todavía quedan códigos por descifrar. Falta mucho por decir sobre su metaficción, su *retórica erótica/erótica retórica*; así mismo, sobre los tipos de metáfora que, en el basto jardín de posibles significados de estos *papeles salvajes*, están a la espera de ser develados por el lector.

BIBLIOGRAFÍA

- Amícola, José (2013), “El género *queer* de Marosa di Giorgio”, *Cuadernos del CILHA*, 14, pp. 153-163. Recuperado de <http://dialnet.uniroja.es/descarga/articulo/5116660.pdf>. (04/02/2020).
- Booth, Wayne C. (1974), “Capítulo VI. Tipos de narración”, *Retórica de la ficción*, versión española, notas y bibliografía Santiago Guben Garriga-Nogués, Barcelona, Bosch, pp. 144-157.
- Bürger, Peter (1987), “La negación de la autonomía del arte en la vanguardia”, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, pról. Helio Piñon, Barcelona, Ediciones Península, pp. 100-110.
- Bravo, Luis (2012), “Lecturas herme(néu)ticas del código *Los papeles salvajes*”. Recuperado de https://www.academia.edu/34298844/MAROSA_DI_GIORGIO_LECTURAS_HERME_NEU_TICAS_DEL_CÓDICELOS_PAPELES_SALVAJES; (03/05/2020).
- Breton, André (1924), “Primer Manifiesto del surrealismo”, en Mario de Micheli (2015), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. Ángel

Sánchez Gijón, trad. de los nuevos textos de la vigésima ed. italiana Pepa Linares, Madrid, Alianza, pp. 277-303.

Bruña Bragado, María José (2020), “Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa di Giorgio”, *Cahiers de LIRICO*, 5, pp. 233-240. Recuperado de <http://journals.openedition.org/lirico/417> (04/01/2020).

Croce, Marcela (2020), “Naturaleza en trance y otros atentados a la armonía en la prosa desaforada de Marosa di Giorgio”, en María José Rossi (coord.), *Polifonía y contrapuntos barrocos. Marosa di Giorgio*, José Lezama Lima, Wilson Bueno, pp. 133-144. Recuperado de <http://www.teseopress.com/polifonia/chapter/naturaleza-en-trance-y-otros-atentados-a-la-armonia-en-la-prosa-desaforda-de-marosa-di-giorgio/> (05/08/2020).

Dällenbach, Lucien (1991), *El relato especular*, trad. Ramón Buenaventura, Madrid, Visor. Literatura y Debate Crítico.

De Micheli, Mario (2015), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. Ángel Sánchez Gijón, trad. de los nuevos textos de la vigésima ed. italiana Pepa Linares, Madrid, Alianza.

Di Giorgio, Marosa (2017), *La flor de lis*, Buenos aires, El cuenco de plata.

Esteban, Patricia (2009), “Otra voces en la voz: indefiniciones de lo poético en la obra de Marosa di Giorgio”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana barrocos*, 38, pp. 55-71. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0909110055A/> (04/02/2020).

Foresti S., Carlos (1963), “Esquemas descriptivos y tradición en Gonzalo de Berceo (locus amoenus-locus eremus”, *Boletín de Filología*, 15, pp. 5-31. Recuperado de <http://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/47414> (03/03/2020).

- Freud, Sigmund (1905), *Tres ensayos de teoría sexual*, trad. y notas de Juan Bazúa. Recuperado de http://www.multimedia.pueg.unam.mx/lecturas_formacion/identidad_imaginaria/Tema_III/Sigmound_Freud_Tres_Ensayos_sobre_la_sexualidad.pdf (14/12/2020).
- Freud, Sigmund (1915), “La represión”, en *Obras completas*, vol. 14, trad. José Luis Etcheverry, trad. de los comentarios y notas James Strachey y Leandro Wolfson, Amorrortu editores, Buenos Aires, pp. 135-152.
- Garbatzky, Irina (2008), “Un cuerpo poético para Marosa di Giorgio”, *Orbis Tertius*, 13, pp. 1-7. Recuperado de http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3751/pr.3751.pdf (01/02/2020)
- Irigaray, Luce (1992), *Tú, yo, nosotras*, trad. Pepa Linares, Madrid, Cátedra.
- Lacan, Jacques (2009), *Escritos I*, rev. con la colaboración del autor y de Juan David Nasio; trad. Tomás Segovia y Armando Suárez, México, Siglo XXI.
- Larre Borges, Ana Inés (2017), “Historiando a Eros”, *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 219-233, José Lezama Lima, Wilson Bueno. Recuperado de <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/60407/1/21.pdf> (05/03/2020).
- Levín, E. Raúl (2011), “Alicia en el país de las maravillas”, *Psicoanálisis*, 33, pp. 501-530. Recuperado de <http://www.psicoanalisisapdeba.org/wp-content/uploads/2018/05/Lev%C3%ADn.pdf> (03/03/2020)
- Prieto, Julio (2015), “Distancias cortas: microrrelato y derivas genéricas en Marosa di Girogio”, en Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt, Fernando Valls (eds.), *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, pp. 235-247.

Revista Digital Universitaria (2006), “Concepto de material pornográfico”, 7, s. p. Recuperado de <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num1/art05/art05-4.htm>

Utrera Torremocha, María Victoria (1999), “Novalis y la búsqueda del lenguaje original”, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, pp. 44-49.

Vásquez Rodríguez, Gilberto (2008), “El esplendor de las metamorfosis: erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio”, *Anales Nueva Época*, 11, pp. 261-282. Recuperado de <http://gupea.ub.gu.se/handle/2077/10423> (04/02/2020).

ENVÍO DE ORIGINALES

TRIM es una revista internacional y multidisciplinar, editada en formato digital, y de libre acceso, por el Centro “Tordesillas” de Relaciones con Iberoamérica de la Universidad de Valladolid.

Se publicarán trabajos en los que se presenten resultados de investigación, en diferentes ámbitos de conocimiento. Las aportaciones deben ser originales e inéditas. No se aceptarán artículos que hayan sido publicados en otro lugar.

Los textos podrán remitirse en español o portugués, acompañados de un breve resumen y un máximo de cinco palabras clave, tanto en la lengua del artículo como en inglés, lengua en la que también se proporcionará el título del artículo.

Se enviarán en formato digital, mediante la plataforma OJS a través de la web de la revista: <https://revistas.uva.es/index.php/trim>

Es responsabilidad del autor verificar el correcto formato de su texto. Los trabajos que no se adapten a citada plantilla no serán sometidos a revisión para su posible publicación.

Pueden ponerse en contacto con *TRIM* en la siguiente dirección de correo electrónico: revista.trim@uva.es

Imágenes e ilustraciones:

Cada artículo podrá ser acompañado de hasta un máximo de 10 imágenes.

Fotografías, ilustraciones, tablas y gráficos se incorporarán en su correspondiente archivo gráfico (formato jpeg o tiff) y acompañadas de un archivo de texto con sus correspondientes pie de foto.

Estos archivos deberán poseer una resolución que permita su correcta reproducción y el autor deberá asegurarse de que cuentan con los permisos necesarios para su reproducción y distribución según la licencia CC de la revista.

