

IRENE MIZRAHI, SONIA PÉREZ-VILLANUEVA & LEYLA ROUHI A MODO DE PRESENTACIÓN	1
IRENE MIZRAHI, SONIA PÉREZ-VILLANUEVA & LEYLA ROUHI BY WAY OF INTRODUCTION	3
EL OBJETO INDUSTRIAL Y SU RECICLAJE ESTÉTICO EN EL ARTE FOTOGRÁFICO DE DANIEL CANOGAR ISAURA CONTRERAS RÍOS	5
JORGE DE SENA Y DIONISIO RIDRUEJO: 11 CARTAS Y ALGUNOS VERSOS INÊS ESPADA VIEIRA	23
LA ADOPCIÓN CHINA EN <i>EL ALFABETO DE LOS PÁJAROS</i> DE NURIA BARRIOS CATHERINE BOURLAND ROSS & LIZZETH CEPEDA	37

A MODO DE PRESENTACIÓN

Nos enorgullece presentar el número 2 de la revista *ConSecuencias*. Para este número, nuestros evaluadores han recomendado tres artículos escritos por mujeres lo cual nos parece especialmente notable dado que la Covid 19 ha impactado el trabajo de investigación de muchas mujeres académicas. Los artículos de este número presentan un acercamiento crítico que refleja la preferencia de *ConSecuencias* por estudios que prestan detallada atención a los textos primarios, partiendo de los mismos para elaborar teorías que puedan convertirse en instrumentos útiles para el análisis de otras expresiones culturales. Los artículos de este número no sólo prestan atención a las fuentes primarias sino también a la interdisciplinariedad, lo cual resulta sumamente importante porque *ConSecuencias* es ante todo una revista interdisciplinaria y, por tanto, apoya los enfoques que adecuadamente emplean instrumentos de análisis provenientes de otros campos de estudio.

“El objeto industrial y su reciclaje estético en el arte fotográfico de Daniel Canogar” escrito por Isaura Contreras Ríos analiza *Otras Geologías* (2005), composición fotográfica del artista español Daniel Canogar. A través de su estudio, Contreras Ríos propone un diálogo sobre la relación entre el arte y el medio ambiente al entender el trabajo de Canogar como “una reflexión sobre el reciclaje estético del objeto industrial desechado y su reinterpretación simbólica en el espacio de la galería.” A través de aproximaciones críticas influenciadas por la ecocrítica visual, la fragmentación corporal, así como acercamientos conceptuales de cultura material, el trabajo de Contreras Ríos ofrece un recorrido de la obra de Canogar y concluye que el desecho industrial se entiende “como símbolo de una identidad y una memoria perdidas.” El ensayo profundiza en la serie de fotografías *Otras Geologías*, compuesta por veinte murales fotográficos que muestran imágenes de materiales en basureros tales como ordenadores, cintas de vídeo, muebles, bombillas, bicicletas, etc. Contreras Ríos apunta que todas las fotografías de la serie *Otras Geologías* muestran cuerpos desnudos que son engullidos por el exceso. Es por ello que, según Contreras Ríos, Canogar no ha creado su obra para ser expuesta y contemplada, sino que el objetivo principal del artista y de su obra es el de “establecer un dialogo crítico y provocador con la apabullante realidad que retratan, donde se ponga de manifiesto la afectación del consumo y el exceso.”

El ensayo “Jorge de Sena y Dionisio Ridruejo: 11 cartas y algunos versos” de Inês Espada Vieira recoge el epistolario entre ambos poetas, así como sus poemas laudatorios que reflejan no únicamente la amistad y admiración habida entre ellos, sino también su colaboración académica y el respeto mutuo por las culturas lusa y española. Espada Vieira realiza una investigación biográfica de dos figuras intelectuales importantísimas del siglo XX que se vieron forzadas a una vida en el exilio debido a las dictaduras de António de Oliveira Salazar (1889-1970), en el caso de Portugal, y de Francisco Franco (1892-1975), en el de España. Jorge de Sena (1919-1978) y Dionisio Ridruejo (1912-1975) se conocieron en el exilio, en 1968, en la Universidad de Wisconsin, en Madison, donde comenzaron su amistad, y no dejaron de comunicarse hasta 1975, año en que falleció Ridruejo. El artículo recoge poemas, diarios, cartas, y manuscritos pertenecientes a ambos poetas, así como un conjunto de documentos inéditos que Espada Vieira pudo reunir a partir de una investigación en los archivos de Jorge y Mécia de Sena (1920-2020) en su casa, en Santa Barbara (2010), y en el archivo particular de Dionisio Ridruejo en el Centro de

Documentación de la Memoria Histórica de Salamanca (2014). A través de estos significativos legajos, Espada Vieira refleja dos vidas que coinciden en “la nostalgia de un pasado vivido en conjunto y un futuro que solo tendrá sentido si es igualmente compartido.”

Además de estudios dedicados a la creciente comunidad china en España y sus vibrantes producciones, el artículo de Catherine Bourland Ross y Lizzeth Cepeda Lozano sobre la novela *El alfabeto de los pájaros*, de Nuria Barrios, incorpora investigaciones acerca del proceso de adopción y de adaptación a una nueva estructura familiar española. Como bien señalan Bourland Ross y Cepeda Lozano, estos trabajos sociológicos hacen ver el interés que existe en España tanto por la situación de los inmigrantes chinos como por la de los niños nacidos en China y adoptados en España. A través de su análisis, las estudiosas muestran cómo refleja este interés la obra de Barrios, la cual narra los pensamientos que acerca de su adopción tiene una niña de seis años. Bourland Ross y Cepeda Lozano aproximan estos pensamientos desde una perspectiva psicológica a fin de hacer ver cómo los mismos se manifiestan mediante un lenguaje simbólico cuya interpretación revela el proceso que la niña pone en práctica para lidiar con su adopción y adaptarse a ella. Así, *El alfabeto de los pájaros* “funciona como comentario social sobre la situación de las niñas adoptivas chinas en España y muestra cómo el uso de un lenguaje simbólico puede ayudar a formar vínculos afectivos entre madres e hijas”.

Para concluir, queremos mostrar nuestro agradecimiento a todas las personas que contribuyeron a la realización de este segundo número de *ConSecuencias*, en especial al Faculty Life and Development de Lesley University por su generoso apoyo para la edición de este número. También agradecemos al comité editorial por sus excelentes sugerencias para la obtención de evaluaciones especializadas de los artículos recibidos. Reconocemos asimismo la labor de las autoras de los artículos, así como la de las y los expertos y profesionales encargados de la evaluación y edición de los mismos. Finalmente, particulares agradecimientos a Digital Publishing and Outreach Specialists de la O’Neill Library de Boston College por su apoyo tecnológico, así como a Daniel Mizrahi por su apoyo tecnológico y constante visión de diseño.

Igualmente, nos place vernos en la etapa de poder solicitar contribuciones para el próximo volumen de *ConSecuencias*. Atendiendo a la misión de la revista, se considerarán todas las aportaciones que, partiendo de un análisis exhaustivo de las fuentes primarias en tanto evidencia principal, desafíen las interpretaciones convertidas en habituales con un espíritu de colegialidad y profesionalidad. Las contribuciones se aceptarán hasta el 10 de enero de 2022. De antemano agradecemos se respeten las pautas de presentación de trabajo señaladas en la página de *ConSecuencias* ejournals.bc.edu/index.php/consecuencias.

BY WAY OF INTRODUCTION

We are proud to present Issue #2 of the journal *ConSecuencias*. For this issue, our external readers have recommended three articles written by women, a fact that seems particularly noteworthy to us given the impact of COVID 19 on research by many women scholars. This issue's articles offer critical approaches that reflect the mission of *ConSecuencias*: to promote studies that pay detailed attention to primary texts, using these to develop theories that can be turned into useful tools for the study of other cultural expressions. The articles published here focus not only on primary sources, but also on interdisciplinarity. This is of special importance because *ConSecuencias* is, above all, an interdisciplinary journal, and supports approaches that meaningfully use analytical tools from other fields of study.

“El objeto industrial y su reciclaje estético en el arte fotográfico de Daniel Canogar,” written by Isaura Contreras Ríos, analyzes *Otras Geologías* (2005), a photo composition by the Spanish artist Daniel Canogar. Contreras Ríos proposes a dialogue on the relationship between art and the environment by considering Canogar's work to be “a reflection on the esthetic recycling of the discarded industrial object and its symbolic reinterpretation in the gallery space.” Using critical approaches informed by visual ecocriticism and bodily fragmentation, as well as conceptual methodologies of material culture, Contreras Ríos' article provides a panorama of Canogar's work, concluding that industrial waste can be understood as “a symbol of a lost identity and memory.” The essay offers an in-depth look at the series of photos in *Otras Geologías*, which consist of twenty photographic murals that show objects such as computers, videotapes, furniture, light bulbs, bicycles, etc., in trash cans. Contreras Ríos notes that all the photos in the series show naked bodies that are engulfed by excess. According to her, this is why Canogar has not created the work to be exposed and contemplated; rather his main aim is to “establish a critical and provocative dialogue with the crushing reality that they portray, where the affectations of consumption and excess are brought to light.”

“Jorge de Sena y Dinisio Ridruejo: 11 cartas y algunos versos” by Inês Espada Vieira gathers the letters written by the two poets to each other, as well as their laudatory poems, which reflect not only the friendship and admiration they had for one another but also their academic collaboration and mutual respect for Spanish and Portuguese cultures. Espada Vieira provides biographical findings on these two important intellectual figures of the XXth century, both of whom were forced into a life of exile due to the dictatorships of António de Oliveira Salazar (1889-1970) in Portugal and Francisco Franco (1892-1975) in Spain. Jorge de Sena (1919-1978) and Dinisio Ridruejo (1912-1975) met in exile in 1968 at the University of Wisconsin in Madison. There they began their friendship, and did not stop communicating until 1975, the year of Ridruejo's death. The article brings together poems, diaries, letters, and manuscripts by both poets, as well as collection of inedited documents that Espada Vieira was able to obtain from the archives of Jorge y Mécia de Sena (1920-2020) at his house in Santa Barbara (2010), in addition to Dinisio Ridruejo's archive at the Centro de Documentación de la Memoria Histórica de Salamanca (2014). With these valuable documents Espada Vieira sheds light on two lives that met in “the nostalgia of a past lived together and a future that will only make sense if it is equally shared.”

In addition to studies on the growing Chinese community of Spain and its vibrant productions, the article by Catherine Bourland Ross and Lizzeth Cepeda Lozano on Nuria Barrios' novel *El alfabeto de los pájaros* includes research on the adoption and adaptation process within a new Spanish family structure. As the two authors point out, these sociological studies showcase the interest in Spain in the situation of Chinese immigrants, as well as that of children born in China and adopted in Spain. The two scholars show how Barrios' novel reflects this interest by narrating thoughts on her adoption by a six-year-old girl. Bourland Ross and Cepeda Lozano study these thoughts from a psychological perspective to show that they emerge via a symbolic language. The interpretation of this language reveals the process used by the girl to struggle with her adoption and to adapt to it. In this way *El alfabeto de los pájaros* "acts as social commentary on the situation of adopted Chinese girls in Spain, and shows how the use of symbolic language can help form affective bonds between mothers and daughters."

To conclude, we wish to express our thanks to all those who have contributed to the completion of this second issue of *ConSecuencias*, especially Faculty Life and Development at Lesley University for its generous support for the edition of this issue. We thank also the editorial board for their excellent suggestions on specialists to evaluate our submissions. We acknowledge likewise the hard work of the authors, as well as that of the experts who took evaluation and editing upon themselves. Finally, special thanks go to the Digital Publishing and Outreach Specialists of O'Neill Library at Boston College for their technical support, as well as Daniel Mizrahi for his technical support and continued vision as designer.

It is now our pleasure to find ourselves at the stage for soliciting contributions for the next issue of *ConSecuencias*. Keeping the journal's mission in mind, we will consider studies that, based on exhaustive analyses of primary sources, challenge habitual interpretations, in a spirit of collegiality and professionalism. Submissions will be accepted until January 10, 2022. We thank in advance all authors' attention to our guidelines, as seen in the journal's page: ejournals.bc.edu/index.php/consecuencias.

EL OBJETO INDUSTRIAL Y SU RECICLAJE ESTÉTICO EN EL ARTE FOTOGRÁFICO DE DANIEL CANOGAR

Isaura Contreras Ríos
The University of Texas at San Antonio

“El destino de la obra de arte es la eternidad refrigerada del museo; el destino del objeto industrial es el basurero”: con estas palabras, Octavio Paz alude al estatuto que, por tradición, corresponde a dos manifestaciones de la creación humana cuya función y sentido las sitúan en polos completamente opuestos (365). La obra de arte, hecha para la contemplación, cumple su cometido en la provocación de un gozo y reflexión atemporales que encuentra en la conservación del museo su mejor aliado. El objeto industrial, en cambio, conlleva un uso práctico cuya obsolescencia anula su sentido: su sentido es ser útil y, de no serlo, solo es digno del vertedero. Esta extendida reflexión podría ser ampliamente debatida en el contexto de novedosas propuestas artísticas que, desde el gesto transgresor del *readymade*, transformaron nuestra visión sobre la materialidad y durabilidad del arte. Una de ellas es la del artista español Daniel Canogar (nacido en 1964), cuya obra es reconocida por la utilización de materiales de desecho encontrados en basureros o chatarrerías y reinterpretados simbólicamente en el espacio de la galería.

En ese sentido, considerando que la obra de Canogar reconfigura nuestra comprensión de los antiguos roles asignados al objeto artístico y al cotidiano, en el presente trabajo se analizará la serie fotográfica *Otras Geologías* (2005) con el propósito de observar los procesos del reciclaje estético del objeto industrial descartado. Se partirá de una breve revisión de los trabajos del artista centrados en la fragmentación de la corporalidad propiciada por las nuevas tecnologías, hasta llegar a la representación del cuerpo como residuo. Finalmente, se situará su propuesta en el contexto de la recuperación artística del desecho como reivindicación de una memoria colectiva que hará frente a la “memoria líquida” de la modernidad (Bauman *Modernidad*).

De los cuerpos a la basura

La sólida trayectoria de Daniel Canogar se remonta a principios 1990. Ya en sus primeros trabajos se encuentra el germen de los recurrentes temas y materiales que darán consistencia a su obra: cables de fibra óptica, luces y fotolitos se articulan en sus piezas representando el cuerpo humano y evocando la reconstrucción artificial y tecnológica de la identidad contemporánea. En esas primeras instalaciones, la imagen del cuerpo proyectado con luz halógena es fragmentada y recreada al estilo de una moderna fantasmagoría (Fig. 1: *Cara*; Fig. 2 *Sensorium II*; Fig. 3, *Body Press*).¹ A diferencia de las ilusiones ópticas dieciochescas de efecto teatral aterrador que generaban figuras provenientes de un espacio sobrenatural, en las instalaciones de Canogar se nos recuerda que en nuestra época contemporánea la verdadera amenaza proviene de la tecnología, la cual ha dado lugar a la visión de cuerpos humanos convertidos en fantasmas de sí mismos. En el mundo de hoy, pleno de interacciones virtuales, la identidad trasciende los límites del cuerpo físico transformando al individuo en una mera imagen de sí, de forma tal que las piezas de Canogar se adelantan a la reflexión sobre ese universo espectral propiciado por las nuevas tecnologías.

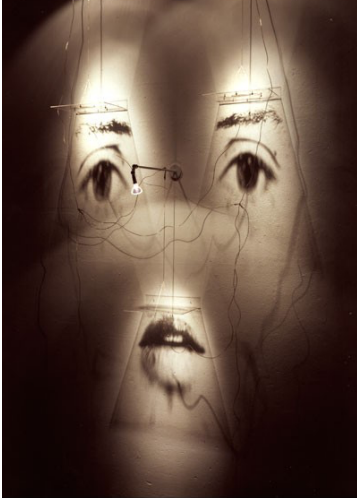


Fig. 1 (*Cara*, 1993)



Fig. 2 (*Sensorium II*, 1993)



Fig. 3 (*Body Press*, 1996)

Como se puede apreciar, el cuerpo humano es el protagonista de estas instalaciones que confrontan al receptor con una visión desarticulada de sí mismo; el cuerpo como unidad se fragmenta a partir de la manipulación digital en la que se aíslan y expanden fotografías de miembros, órganos y huesos convertidos en paisajes que el espectador explora como proyección de su propio cuerpo (*Dermal Thresholds, Osarios, Time Release*). En otros trabajos el medio de representación incluye la fotografía digital impresa en gran formato que tapiza los muros de la galería. Allí confluyen, por ejemplo, las palmas de las manos multiplicadas al infinito que se tienden o estiran simulando en el movimiento el vano intento de aprehender al otro. Esta fotografía acentúa la paradoja de la representación bajo el artificio de manos extendidas pero inasibles y atrapadas en la superficie impenetrable del mural (*Palpitaciones, Horror Vacui*).

Gracias al efecto del *Photoshop*, se observan también en otras diapositivas proyectadas o en fotos impresas personas reales que caen o flotan en el vacío, ajenas a una geografía o a todo elemento sociocultural identificable (*Cero Gravity, Leap of Faith*). En estas imágenes se subvierte la representación realista de los cuerpos, situados en posturas imposibles, solo asimilables en la ficción virtual. Así, la reiteración y saturación desordenada de los motivos intensifica la atmósfera de opresión y desamparo que rodea a los personajes, como una proyección metafórica de la experiencia contemporánea.

En las piezas mencionadas, que abarcan la producción del artista de 1993 a 2004, los materiales de uso tecnológico son esenciales en la proyección de los cuerpos, motivo reiterado en su obra. Posteriormente, el trabajo de Canogar dará un giro en el uso de sus soportes, temas y materiales, a partir de la etapa iniciada con el proyecto fotográfico *Otras Geologías* (2005), colección que será central en el presente artículo. Dicho proyecto constituye el punto de partida de una serie de obras que utilizan los materiales de desecho como elemento constitutivo. Tal reciclaje estético estará vinculado a una problemática social y ambiental específica que marcará un periodo de producción que incorpora la reflexión sobre el cuerpo en tanto residuo o como preservación de la memoria.

En consonancia con *Otras Geologías*, una exposición posterior fue la llamada *Vórtices* (realizada en 2011 por encargo para la Fundación Canal YII), que explícitamente alude al tema ambiental. Seis obras distintas conformaron este trabajo sobre la problemática del agua y la contaminación. En el mural fotográfico “Vórtice” se recreó una isla de desecho flotante, inspirada en el gran vórtice de basura que invade el Pacífico. En la fotografía se observa la purificación del objeto desechado: sobre el agua cristalina aparecen envases y empaques que destacan por su transparencia, su asepsia o su colorido brillante, allí los cuerpos de las personas flotan alrededor y se aferran a la basura como en un intento de salvación. Esta presentación, opuesta a la realidad, no solo nos conduce a la estetización de la pieza dentro de la obra y a la figura humana como elemento descartable, sino a la reivindicación del objeto, al restablecimiento de su dignidad en tanto elemento que alguna vez fue útil. Lo mismo observaremos en la pieza “Tajo” una instalación en la que se alude simbólicamente al sistema pluvial español, donde el artista utiliza una serie de botellas de plástico llenas de agua suspendidas con hilo de pesca sobre las que se proyectan imágenes luminosas. El armonioso juego de las luces y el agua conduce a olvidarnos de la materialidad ordinaria del contenedor, para concentrarnos en la promesa del sueño que irradia la luz. Como una constelación al alcance de la mano, esta obra permite internarse

en el ritmo fluvial y vaporoso, reconociendo, por un instante, la trágica historia del recipiente que lo contiene.

Daniel Canogar ha creado también destacados trabajos escultóricos con el auxilio de la ingeniería de luz y sonido. En el año 2010 presenta la instalación *Synaptic Passage* en el Museo de Historia Natural de la Ciudad de Nueva York, donde se reutilizan grandes madejas enredadas de cables eléctricos recuperadas de los basureros de Madrid. Los soportes cobran vida a partir de la proyección de figuras luminosas adaptadas a su propia forma, convirtiéndolos en espectaculares estructuras vibrantes. Estas piezas brindan al espectador una experiencia interactiva ante materiales comúnmente invisibilizados: lo obsoleto cobra vida en el seno de los más novedosos hallazgos de la informática y la producción audiovisual. Así, surgen piezas tan poderosas como *Sikka Magnum* (2012), expuesta en la Bitforms Gallery en Nueva York. La pieza semeja un gran mandala-lentejuela conformado por 360 DVD usados, sobre los que se proyectan fragmentos y sonidos de las películas que contienen. El espectáculo iridiscente que generan estas piezas descartadas suscita una actitud plenamente contemplativa y, a la vez, hipnótica, al recrear con rítmicos destellos cromáticos el fulgor que envuelve a las estrellas de cine.

Este breve recorrido por la obra de Canogar nos permite situar lo que consideramos un tema medular en su trabajo: el desecho industrial como símbolo de una identidad y una memoria perdidas, tema que deseamos explorar en profundidad en *Otras Geologías*.

Otras Geologías: en busca de la memoria perdida

Desde la década de los años setenta el mundo comenzó a reconocer los efectos de la catástrofe ambiental que azota el planeta: los agujeros en la capa de ozono, la desaparición de ecosistemas, el calentamiento global, la escasez de recursos naturales y un largo etcétera. Los intentos por revertir este proceso devastador han permeado diversas áreas de acción, entre las cuales se cuenta la correspondiente al campo artístico. Así, los artistas han restituido en la materialidad de sus creaciones una vía de diálogo para repensar la problemática relación del hombre con su medio. Ante esta preocupación también se sitúa el trabajo de Canogar en *Otras Geologías*.

Para comenzar un análisis sobre esta obra, valga recordar que la función más básica de la Geología, como disciplina, nos remite al estudio de “la historia del globo terrestre, así como a la naturaleza, formación, evolución y disposición actual de las materias que lo componen” (RAE), las cuales engloban los elementos en su estado natural: minerales, rocas, océanos, litorales, recursos energéticos, etc. La obra de Canogar nos invita así a la observación de los materiales artificiales que invaden el mundo de hoy, revelando la existencia e influencia de “otras geologías”, donde las piezas artísticas se convierten, a su vez, en piezas geológicas. Consecuentemente, si el trabajo de los geólogos tiene actualmente una gran importancia en la conservación de los recursos y en la búsqueda de soluciones a los problemas medio ambientales causados por el impacto que los seres humanos hemos generado, el artista, convertido en geólogo, explora esos nuevos paisajes del mundo moderno, aprovecha sus recursos y permite la confrontación del espectador con las nuevas realidades.

Otras Geologías se conforma de una serie de más de veinte murales fotográficos que incluyen imágenes sobre objetos encontrados en basureros: computadoras, juguetes, cables, cintas de video, sillas, bicicletas, bombillas de luz, latas, colchones, cámaras fotográficas, botes de aerosol, etc. Las fotografías tienen en común la presencia de cuerpos

humanos desnudos devorados por el exceso. En ellas, el artista “da vida” a los materiales industriales y tecnológicos que han muerto; en el contexto del museo, resucita la memoria y la huella de una función y, a la vez, sugiere en ellos un resquicio de la otredad de sus antiguos poseedores. El método es definido por el propio autor en estos términos: “fotografía pequeños grupúsculos de residuos que luego a través del *Photoshop* voy colocando uno al lado de otro como si fueran ladrillos, [...] La técnica es básicamente traer todos los residuos a mi estudio, trabajarlos con una luz muy uniforme para que el resultado de la composición sea una gran muralla” (Ibarz y Canogar).

Uno de los aspectos más notables en la obra de Canogar es la armonía en la composición que se encuentra en correlación directa con el objeto retratado en el que ya preexiste un diseño. Como sugiere Barry Allen, en lo “bien hecho” de la basura industrial nos impresiona la regularidad de las superficies que destacan por la perfección de las formas, por la calidad de sus materiales y sus novedosos modelos (196). Este aspecto es, justamente, lo que la obra de Daniel Canogar rescata y aprovecha, en la medida en que el artista extrae al deshecho ese rasgo de belleza propiciado por el diseño industrial y lo reordena en la fotografía. De este modo, la basura urbana industrial, que implica un diseño uniformado, se articula en fotografías que reproducen un mismo patrón estandarizado. El caos del vertedero encuentra reacomodo en la selección, agrupación y, por tanto, estetización de los objetos; piezas usadas, pero impecablemente limpias. La asepsia es otro modo del arte; la “estetización” nos remite a una ordenación enfáticamente artificial y artificiosa.

La fotografía en *Otras Geologías* se convierte en un artefacto que “recompone” la realidad de otro, del mismo modo que en el proceso industrial las máquinas engendran otras máquinas: fotos como artefacto que constituyen el recipiente purificador de otros objetos. Puesto que en la negación del realismo cotidiano estriba su potencia creadora, Canogar no expone sus llamadas *fotos safari* –las fotos primigenias sobre el estado bruto de los objetos, prueba real de la condición de los materiales–, en tanto no se conforma con un arte que reproduzca lo que nuestros ojos ven y desprecian en el círculo informe del basurero. En cambio, los selecciona y los ordena para que así pierdan su condición olvidada y desechable y se legitimen en el escenario ascético del museo. Esta operación es una maniobra de rescate, un intento de salvamento y reivindicación que ha de tener lugar inicialmente en el estudio. El artista no se conforma con registrar, se aproxima a los objetos y los manipula, los dignifica instantáneamente, ejerce una especie de “restauración” negándoles la muerte, el olvido total. Si la tecnología, destinada al rápido desecho, poco a poco ha olvidado el arte de la reparación, Canogar rehabilita los objetos para integrarlos en la nueva “utilidad” del arte, situación paradójica, en tanto se dirige a un fin no utilitario sino ideológico y estético. Así, Canogar es también un ecologista, con su arte se convierte en un reciclador de objetos, en la medida en que combate su olvido combate también su desecho definitivo. Tales objetos se incluyen dentro de lo que semánticamente pertenece al orden de la basura inorgánica (lo que en inglés se llama *trash*), que engloba lo obsoleto, lo que deja de funcionar. Los protagonistas son el plástico, el textil, el papel o el metal. La obra apela siempre a esa utilidad extinguida que no corresponde a la del desecho y el fragmento como meros residuos: aquí se convoca a la memoria y al pasado del objeto inerte cuya vitalidad antes residía en una función práctica: comunicar, recrear, iluminar, atomizar, sostener, contener, etc. La obra se construye como un monumento, un artefacto que rinde homenaje a otro. En la propia práctica artística se funde la doble artificialidad de la obra y

su fuente: basura “antinatural” (en tanto que no existe en la naturaleza), artefacto que se escenifica en el nuevo dispositivo fotográfico que no apela al uso sino a la contemplación y que, tarde o temprano, habrá de cumplir el mismo destino fútil de su modelo (Figs. 2 y 3).

El uso de los materiales de desecho en el arte contemporáneo conduce invariablemente a una reflexión sobre los sistemas de valor y el estatuto de los objetos en las sociedades modernas. Tal como señala Michael Thompson en su libro *Rubbish Theory*, en el reconocimiento de un sistema de valores establecido por la colectividad se advierte la impronta de un orden social. En este contexto, el autor describe la posición que se le ha adjudicado a los materiales a partir de tres categorías: bienes duraderos (*durables*), basura (*rubbish*) y objetos transitorios (*transients*). Tradicionalmente, los objetos valorados en los museos o las antigüedades pertenecerían al orden de lo duradero, ya que estos “increase with value over time” (9). En este sentido, la basura correspondería al desecho y los objetos transitorios a materias en circulación que no han completado un ciclo en una u otra categoría. Sin embargo, tales clasificaciones pertenecen a estados que pueden alterar su posición, transformarse. Esta idea presupone que el valor no es una propiedad intrínseca, sino intercambiable. En lo que se refiere a los objetos, su valor monetario, por ejemplo, se degrada al anularse su utilidad y convertirse en basura. La basura es considerada lo opuesto del valor. El objeto útil conlleva una inversión, mientras que su desecho o desperdicio involucra un gasto sin retribuciones. Así, para Thompson, los objetos circulan bajo distintos regímenes de valor que se transforman con el tiempo, por lo cual aun los objetos inútiles, sin valor de uso, podrán algún día convertirse en “invaluables”, si logran alcanzar, por ejemplo, la escala de lo clásico o lo antiguo, según el régimen de valor al que se incorporan. Esta perspectiva constituye un importante punto de partida para observar la manera en que los artistas que hacen uso de la basura en sus piezas modifican también los ciclos del valor y problematizan las jerarquías asociadas a los materiales.

Ahora bien, si el único medio de no convertir algo en basura es transformarlo en un recurso, Canogar lo logra en una instancia simbólica: más que transformar el objeto en uno nuevo, convierte nuestra idea de él. Si, como afirma Barry Allen, en todo aquello que consignamos a la basura se confrontan los límites de nuestra ingenuidad, de nuestro arte y nuestra economía técnica (206); el arte de Canogar es una defensa contra ese límite, su trabajo constituye una salida ingeniosa que reta a la destrucción negligente y al abandono. Su fuerza estriba en la capacidad de transformar nuestra percepción de aquello que se ha invisibilizado o despreciado; su obra conduce a la inteligibilidad de nuestra propia definición reflejada en cada objeto, lucha contra el borramiento de nuestra subjetividad implícita en las cosas que nos pertenecieron.

Las fotografías de Canogar no están hechas solo para la contemplación, sino para establecer un diálogo crítico y provocador con la apabullante realidad que retratan, donde se ponga de manifiesto la afectación del consumo y el exceso. Para Maite Zubiaurre, esta obra, al igual que la de otros artistas de la basura como Chris Jordan, HA Schult y Francisco de Pájaro, pone en discusión el estatuto de materiales que en el imaginario tradicional se desplazan del espacio de la utopía, el ideario recreado en la esfera del consumismo global, hasta el lugar de la distopía, representada comúnmente por el basurero. De ese modo, en el proceso de reciclaje artístico la obra de Canogar se constituye en una monumentalidad distópica, una *Trashtopia* –término acuñado por la autora– que nos remite a la peculiar simbiosis entre “fascinación y horror” que genera la obra de arte surgida del desecho (26-

34). El término, además, nos recuerda el título del cortometraje documental de Chris Marker *Junktopia* (1981), centrado en la grabación de una anónima instalación artística de figuras escultóricas de animales y máquinas hechas con desechos de la construcción y objetos recuperados del mar, situada en una zona abandonada de la costa del pacífico cerca de San Francisco. Esta *Junktopia*, utopía de chatarra, grabada por Marker, es una alusión al poder paradójico de la tecnología y a su promesa de futuro, un poder que conlleva también su destrucción. Ante la utilización de tales materiales residuales y polémicos, la obra permite transitar de una actitud contemplativa a una instancia combativa. Si la obra artística por tradición está inserta en el ámbito de la sacralidad y la distancia, en una *Junktopia o Trashtopia* el acto contemplativo exige ser transformado en una operación intelectual que permita comprender, comulgar –y, posiblemente, actuar– ante el influjo de esa confrontación con la ruina.

Las fotografías de Canogar son un crisol de signos en el que está en juego tanto el papel del arte como la política de los objetos que integra. Concilian la polaridad de los dos mundos: la obra artística como objeto único, frente a la producción masificada del utensilio idéntico. El objeto industrial se comprende a partir de su mera función utilitaria, a la vez que su diseño reiterado e impersonal se asienta en la geometría y en la perfección de la forma y su ensamblaje. Tales características se evidencian en la fotografía de Canogar, cuyos patrones se reiteran en el montaje repetitivo de las piezas, propiciado por la técnica del *Photoshop*. Así, las fotografías reflejan esa globalización de la técnica y su impersonalidad, que suprime todo rasgo de particularidad individual o local: basura industrial y anónima que pertenece a una geografía incierta, a geologías que escapan de la limitación territorial de una región. Productos estandarizados exentos de una peculiaridad local, uniformidad colectiva cuyo punto de contacto se reduce al ser humano que los controla y es, a la vez, controlado por ellos. La extirpación de la individualidad se refleja también en la homologación de los objetos, en la unificación de la técnica que los produce como reflejo de la masificación que devora a la humanidad: cuerpos desnudos y despojados son engullidos y confundidos en el maremágnum del desecho. La basura industrial, que comienza a ser mayor que la nueva producción y vida útil de los objetos, se convierte, así, en la propia tumba del cuerpo (Figs. 4-8).

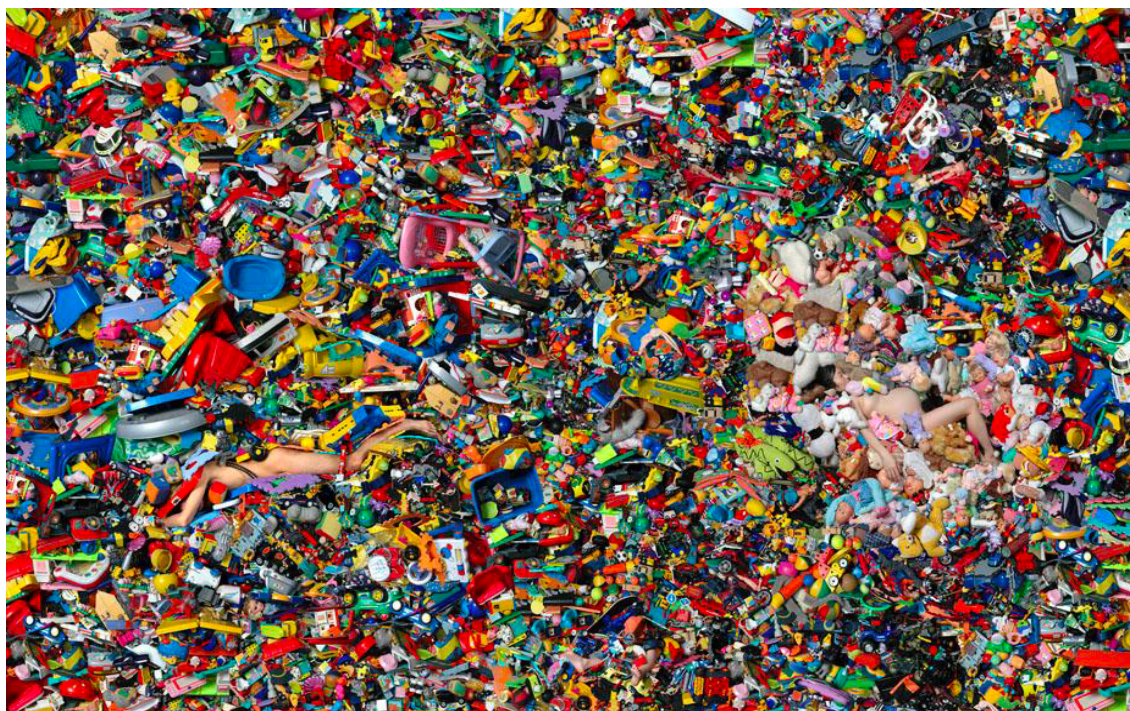


Fig. 4. Daniel Canogar, *Otras Geologías* (dimensiones variables, 2005).

En las fotografías, los cuerpos humanos son un soporte visual estratégicamente colocado en el paisaje del desecho como contrapuntos de la materia inerte. La desnudez enfatiza la condición orgánica y biológica deglutida por los residuos. Por ejemplo, en una de ellas que agrupa una serie de juguetes, la presencia de la mujer embarazada refleja la renovación de un ciclo vital condicionado a la sujeción material: los muñecos afelpados que rodean su cuerpo imitan la delicada presencia del futuro bebé (Fig. 4). Los juguetes son el símbolo de ese primer instrumento que albergará el recuerdo de la infancia, el encuentro inicial con la simulación de un mundo de exceso infantilizado en la juguetería. La variedad de colores y texturas constituyen el principal estímulo del niño y, por añadidura, del contemplador adulto cuya infancia ha quedado atrapada en ese juguete ya olvidado. Así, esta fotografía se acerca a la estética del *arte povera*: particularmente, podríamos sugerir un diálogo entre el juego de formas y colores con la obra *Tutto*² de Alighiero Boetti. Los tapices de Boetti incluyen una multiplicidad de pequeños íconos y objetos dispuestos en un desorden aparente, como sucede en la fotografía de Canogar. Dentro del caos de las formas, la superabundancia de motivos logra neutralizar la independencia de cada elemento para observar el conjunto desde una perspectiva unidimensional, sin por ello olvidar la connotación política de cada objeto. En este ensamblaje repetitivo, se apela a una doble asimilación por parte del espectador, en la medida en que es posible centrar la atención en un solo elemento o en la obra como conjunto. La lucha por distinguir patrones o imágenes dentro de la acumulación desordenada se superpone a la visión de la masa como unidad: de allí que se apele al dinamismo de la percepción del espectador. Dicho de otro modo, la aparente ambigüedad exige del espectador un papel activo en la identificación y generación de asociaciones.

En contraposición a esa explosión de colores propiciada por el diseño y la funcionalidad de los juguetes infantiles, aparece la opacidad de los “juguetes” adultos: ordenadores que muestran su obsolescencia en la ceguera de las viejas pantallas, aparentemente intactas pero irreductibles ya a un nuevo uso. Los cables y tarjetas de información, enredados y desordenados, evidencian la disección de esa máquina inteligente ya inerte. Estas fotografías de la basura tecnológica, compuestas también por otras series que incluyen solo cámaras fotográficas o computadoras, se destacan por el carácter distintivo de la época contemporánea que reflejan y, en especial, por estar ligadas a las actividades de consumo de los países ricos, cuya abundancia de desechos reflejan la eclosión de la economía capitalista y el consiguiente proceso globalizador. Muchos de los artefactos ya inservibles conservan una apariencia física perfecta que nos remite a prácticas tan nocivas como la llamada “obsolescencia programada”, es decir, la planeada caducidad con que es diseñada la tecnología reduciendo deliberadamente su duración y motivando su reemplazo. En palabras de Luis I. Prádanos, esta es una práctica insostenible de las sociedades adictas al crecimiento económico que conduce a la producción, consumo y desecho masivos (191).³ Así, la representación de esa limpieza y perfección aparente de los objetos descartados que retratan las fotografías de Canogar crea narrativas distintas: por un lado, la que conduce a la crítica de la obsolescencia y, por otro, la que busca purificar su condición deplorable y la hace visiblemente aceptable, embelleciéndola.



Fig. 5. Daniel Canogar, *Otras Geologías* (dimensiones variables, 2005).



Fig. 6. Daniel Canogar, *Otras Geologías* (dimensiones variables, 2005).

Como se puede apreciar en las imágenes, la basura tecnológica ocupa un papel protagónico en tanto es también el eco simbólico de la comunicación silenciada y la memoria perdida. Millones de cintas magnetofónicas albergan la voz muda de una colectividad, voces interferidas, acalladas o interrumpidas parecen dispersarse en la enredada madeja del vinil (Fig. 5). No menos puede decirse del mural de las bombillas eléctricas: apilados bulbos transparentes y blanquecinos ya fundidos, signo del desperdicio energético y anuncio de otra oscuridad (Fig. 6). En las fotografías, los cuerpos son un elemento doblemente incómodo. Incómodos, por las posturas poco convencionales que adoptan entre objetos que casi los sepultan, así como también por irrumpir y desentonar, por su forma, color y textura, en la acumulación rítmica de los materiales en la composición; cuerpos desplazados, atrapados o fuera de lugar.

Si los residuos tecnológicos se prefiguran en las fotografías como señales del rezago de la inteligencia y del progreso acelerados, los nimios objetos de uso cotidiano no están exentos de representatividad. El retrato de las latas y tubos de aerosol, que acogen el trazo de la mercadotecnia reintegrada a la fotografía, esconden en su atractivo su nocividad: cilíndricas bombas pulverizadoras del ozono disfrazadas de afeites y perfumes. Así, en otro mural, una torre de viejos colchones alberga en sus intersticios el sueño, el insomnio y la entrega sexual de sus poseedores. El colchón, testigo de las separaciones y protagonista de las mudanzas, hogar de las plagas y los fluidos abyectos; espacio de la intimidad y el secreto sobre el que pasamos un tercio de nuestras vidas, se revela aquí como el lecho paradójico de la gestación y de la muerte (Fig. 7).



Fig. 7. Daniel Canogar, *Otras Geologías* (dimensiones variables, 2005).

El mural fotográfico dedicado a la representación de una sola familia de objetos sugiere, a decir del autor, la misma idea de separación y reciclaje. En el bloque se conforma una unidad temática que trasciende la generalidad de la materia para reivindicar la repetida singularidad de las cosas que antes cumplieron un propósito especial. Cada mural es un contenedor dispuesto para la conservación simbólica de la particular utilidad de antaño. El caos del vertedero se transforma en una cajonera especializada, más cercana a la publicidad de las secciones de un almacén comercial: tal es la condición semi-nueva de esos desechos del primer mundo en que se refleja la exagerada forma de producción de la época actual.



Fig. 8. Daniel Canogar, *Otras Geologías* (dimensiones variables, 2005).

Frente a la recurrente uniformidad de los motivos, cabe destacar las fotos *collage* que yuxtaponen y reordenan imágenes que corresponden a objetos de índole distinta (Fig. 8). Este acto de unificación instaaura una nueva coherencia para los elementos que, irreconciliables en la realidad, conviven ahora en el campo visual. Tal operación es producto del recorte y el ensamblaje que provoca una articulación no azarosa. La imagen recortada y ensamblada funda un orden insólito a partir de esa reintegración. De este modo, Canogar no solo nos enseña el arte de la separación, sino también el de la comunión, en la medida en que en sus conjunciones de objetos se acentúa el equilibrio plástico de la semejanza. El basurero madrileño, donde todo es desorden, precisó para su aprovechamiento los artilugios del artista, es decir, de un conservador capaz de valorar y resignificar esa materia inerte.

Si, como afirma Roland Barthes, la fotografía “repite mecánicamente” el objeto que retrata (29), el mural fotográfico de Canogar exagera este cometido: no solo repite el objeto que reproduce, el referente, sino que lo multiplica en el interior de la propia imagen. Dada la naturaleza técnica de la fotografía, se podría acceder a la duplicación infinita, a la reproducción en serie de la propia imagen; en suma, a la copia industrial, condición inherente al objeto que plasma. Esta repetición se consume en el espacio del mural fotográfico articulado a partir del montaje de la imagen digital reiterada, que consigue así unidad y ritmo. En el uso de la fotografía digital radica el verdadero carácter “artificial”, si en la fotografía tradicional el retrato alude a un referente, la fotografía digital, en cambio, es capaz de inventar uno o de transformarlo en función de la reconstrucción de la imagen. Ciertamente, la fotografía digital no abandona a su referente; sin embargo, este puede ser manipulado a tal punto que “deja de ser”. Aquí radica la paradoja del rescate de los objetos, pues su posibilidad de convertirse en arte existe en la medida en que han abandonado su condición de desecho. La basura, insertada en este nuevo diálogo estético e ideológico, pierde su naturaleza marginal, se acepta en tanto objeto artístico y como capital simbólico, pero no precisamente en su denigrada condición.

En la monumental representación de los murales es imposible no reconocer la magnánima expresión del desequilibrio social y ambiental producidos por el exceso. Sus dimensiones enfatizan la desafortada medida del problema, a la vez que su carácter desechable revela la misma fragilidad de lo retratado.⁴ La fotografía de gran formato semeja la monumentalidad del vertedero: desde una posición en la que se siente

minorizado, el espectador es impelido a experimentar el culto al objeto y al materialismo de nuestra sociedad contemporánea. Los artefactos, sublimados por el espacio fotográfico, se convierten nuevamente en objeto de contemplación. De este modo, la concepción excelsa que correspondía solo a la obra de arte se traslada hasta el objeto nimio. Tal elevación contrasta con su degradante naturaleza, referida por el propio Canogar como “paisaje excremental”: es decir, escenarios opuestos al del paisajismo vegetal saludable (Ibarz y Canogar). Así, sus paisajes enfatizan el carácter artificial y residual de lo que nos rodea. La imagen se expande espacialmente con la pretensión de coartar o asfixiar al espectador del mismo modo que a los cuerpos desnudos que allí perecen. La fotografía muestra la nueva condición de las ciudades contemporáneas bombardeadas por el exceso material e informativo imposible de asimilar. Tales paisajes no se corresponden con ninguna topografía, pero en esa generalización las comprende a todas: son, así, “otras geologías”, escenarios híbridos que se nutren de la tradición pictórica barroca tanto como de la fotográfica e informática. Por eso, el autor etiquetaría su estilo como una especie de “barroco electrónico”, en tanto su propia figuración de los cuerpos y el tratamiento del ornamento recargado seguirían las líneas del Barroco de finales del siglo XVI. En efecto, si los cuerpos propios del Barroco sorprendían por sus posturas vívidas, su fuerza y luminosidad, en el caso de Canogar, en cambio, se destaca su languidez y debilidad: se ponen en evidencia cuerpos cosificados y confundidos, ignorados en su condición animada. Tal filiación denota la condición selectiva de su arte fotográfico que, aunque está dirigido a las masas, no se reduce al efectismo, sino que surge de una aguda meditación. La obra se asienta, entonces, en un discurso teórico y filosófico en constante diálogo con la tradición, sin dejar de lado la dimensión social que implica.

En los últimos años el trabajo de Daniel Canogar se ha reorientado hacia el arte digital, convirtiéndose en uno de los máximos exponentes. Hoy en día es uno de los artistas visuales más reconocidos de España, a la vez que su trabajo ha tenido una notable proyección internacional en la última década, gracias a sus instalaciones artísticas expuestas en galerías y espacios públicos de renombre. En el 2014, su instalación de video *Storming Times Square* fue proyectada durante el mes de septiembre en diferentes vallas digitales publicitarias en el centro del distrito teatral neoyorkino. Las imágenes animadas de ese video de tres minutos de duración recogen la grabación de participantes (público en general) que formaron parte de una *performance*, deslizándose sobre una plataforma verde y reptando. El resultado se revela como un flujo infinito de siluetas, escalando y “asaltando” los edificios, apropiándose, así, de su ciudad. Este proyecto será replicado luego en ciudades como Durham, Toronto y Barcelona.

Otras instalaciones permanentes, hechas de pantallas digitales flexibles, son parte de grandes corporaciones. Su obra *Waves*, por ejemplo, se ubica desde 2012 en uno de los pasajes interiores de la torre del 2 Houston Center en Texas. Esta instalación de LEDS en forma curva –que, en su momento, fue la más grande de su tipo en Estados Unidos–, sería superada en longitud por *Tendrix* en 2017, otra pieza escultórica permanente de características semejantes situada en el Aeropuerto Internacional de Tampa. La obra, a manera de planta trepadora, se enrolla entre el andamiaje del techo proyectando imágenes animadas y abstractas de la flora local.

Estas esculturas gigantes, pletóricas de colores y figuras en movimiento, irrumpen en el ajetreado espacio público como una paradójica invitación al detenimiento y la contemplación, en medio del caos de la actividad moderna. El envolvente movimiento

rítmico de la luz, el sorprendente concierto de formas abstractas y colores logra ser una entrada al recogimiento y la meditación. En medio de un mundo plagado de signos digitales, de información que se crea incesantemente, que se decodifica, se digiere y desecha, estas obras proveen de descanso a un cerebro siempre activo y saturado de información y, a la vez, conducen al extrañamiento y a la reflexión sobre el objeto artístico que asalta el espacio cotidiano.

Si bien, a simple vista, las fotografías murales de *Otras Geologías* parecieran distantes de los proyectos contemporáneos de Canogar, basados fundamentalmente en la tecnología digital y sus proyecciones luminosas, es posible rastrear un discurso artístico y político consistente y contundente a lo largo de toda su obra. En las fotografías de *Otras Geologías*, la disposición de los cuerpos entre la basura remite metafóricamente a las “vidas desperdiciadas” de Zygmunt Bauman, cuerpos como residuos que constituyen hoy en día el efecto irreversible de la modernidad. En efecto, las imágenes colmadas de objetos nos dirigen a la siguiente afirmación del autor: “Nuestro planeta está lleno” (15). Bajo la nueva configuración capitalista del orden y el progreso se han producido los “residuos humanos”, imagen que engloba a los refugiados, los desplazados, los desempleados, y todos aquellos seres fuera de lugar en el orden social (*Vidas* 16). No es de extrañar, entonces, que la incorporación de cuerpos en las fotografías de Canogar haya surgido luego de la revelación de imágenes del abuso del ejército estadounidense contra los prisioneros en Abu Ghraib, en las que se observa la vulnerabilidad y degradación de cuerpos desnudos y apilados (Ibarz y Canogar).

Canogar referirá a Bauman en un proyecto muy posterior, relacionado con la exposición *Memorias líquidas* (2019) (Borrás y Canogar). Esta exposición de arte digital se centra en la discusión sobre la *big data* e implica una reflexión sobre los grandes flujos de información propiciados por las nuevas tecnologías y las redes sociales. La obra retoma imágenes de la red, surgidas de algoritmos matemáticos, que se presentan en grandes pantallas LED como animaciones abstractas “derretidas” o “líquidas”, recuperando el concepto “modernidad líquida” (1999) de Bauman que alude a la fluidez, transitoriedad e inestabilidad de nuestra época. Según esta noción, la “solidez” de las realidades del pasado (instituciones, trabajo, seguridad social, etc.) se han desvanecido en nuestra modernidad tardía. En este contexto, la desintegración de la sociedad conlleva a una pérdida de la solidaridad reforzada por las nuevas formas de comunicación virtual. La noción de “vidas desperdiciadas” está en estricta relación con el tratamiento del cuerpo en las fotografías de Canogar, pues como recuerda Bauman “La modernidad líquida es una civilización del exceso, la superfluidad, el residuo y la destrucción de residuos” (*Vidas* 126). Y, aunque Canogar alude a Bauman y a su lectura en este trabajo ulterior a *Otras Geologías*, la coincidencia temprana con las reflexiones del pensador polaco es una muestra de la consistencia en sus temas y preocupaciones a lo largo de su trayectoria artística.

En la preocupación del artista por el exceso de basura, de desecho electrónico y de chatarra anida también la ansiedad por la pérdida de la memoria, por la irremediable fatalidad de un mundo de superabundancia informativa, signos, datos y archivos que, de manera contraproducente, nos conducen al olvido. La desproporción de la *data* que nos rodea es también esa memoria infinita, información consumible y desechable, que paradójicamente solo genera “memorias líquidas.” El exceso de información, que trae consigo la incapacidad de abstraer o de singularizar algo, implicará también la incapacidad de reconocer y, con ello, de individualizar al otro.

En su credo estético, Daniel Canogar ha definido en estos términos su quehacer:

La memoria y su pérdida son un tema central en mi trabajo. Si no tuviéramos recuerdos, estaríamos condenados a un presente amnésico, carente de perspectiva temporal. Mi obra más reciente trata estos temas desde diferentes perspectivas. Me he sumergido en chatarrerías y mercadillos en busca de ejemplos de tecnologías obsoletas que definieron nuestra existencia en un pasado no muy lejano, ya que los objetos de los que nos despojamos son un preciso retrato de lo que hemos sido. (“Statement”)

Su propuesta constituye una reflexión sobre la civilización contemporánea y su memoria, al tiempo que sus piezas artísticas son una cápsula del tiempo que se reinventa. Cabría recordar aquí un acto performático realizado por la NASA en 1977, cuando se envió la nave *Voyager* a galaxias distantes y en ella se compendió información que caracterizaría a la humanidad, en caso de que algún día la cápsula pudiera entrar en contacto con otras civilizaciones. La información se incluyó en los *Voyager Golden Records*: audios con saludos en más de cincuenta idiomas, fragmentos de música clásica, descripciones de flora y fauna, sonidos ambientales, etc. La grabación también contenía una gran variedad de fotografías con escenas tan distintas como un óvulo fecundado, una madre amamantando, un árbol de narcisos, un salón de clases, una radiografía, un avión en vuelo, un radio telescopio y una puesta de sol con aves, entre otras imágenes. En el propósito de la cápsula del tiempo anidó la idea de que esos objetos que nos representan nos sobrevivirían, darían testimonio de nuestra forma de vivir y se convertirían en el único vestigio de nuestra existencia. La destrucción de los objetos, su obsolescencia y desecho implican así nuestro propio olvido. El interés arqueológico de una cápsula del tiempo radica en la posibilidad de interpretar en su contenido los signos de una existencia, una memoria, una forma de vivir y de interactuar en el mundo. De este modo, los viejos controles de televisión, los teléfonos celulares, las pantallas analógicas, las cintas de VHS o los CDs, se sitúan en la obra de Canogar como una cápsula del tiempo, una pieza arqueológica que da cuenta de la vertiginosa transformación de nuestro mundo, de la distancia en los usos y prácticas de las cosas que definen no solo a una civilización, sino a una generación y a un individuo. Traer a escena esos materiales es restablecer una conexión, restituir una memoria colectiva.

Paradójicamente, nos encontramos también ante un reacomodo transitorio, pues, a excepción de las instalaciones permanentes, la mayoría de las obras de Canogar son en su mayoría obras de arte efímero cuyo objetivo se consume en el acercamiento interactivo de los espectadores. La instalación artística, grabada y fotografiada, solo permanece en el archivo infinito de la red, único medio accesible al gran público. Más allá de esta condición, interesa destacar uno de los aspectos más relevantes que se constata en su obra como lo es la individualización de la experiencia ante un objeto. De este modo, la obra de Canogar reitera el lugar que aún tiene el arte en tanto vivencia irreductible.

El arte fotográfico de Daniel Canogar transgrede tanto la ley de la funcionalidad y desechabilidad del objeto industrial, como la de la exclusiva eternización de la obra de arte. Si, tradicionalmente, el destino de la obra de arte es el museo, mientras que el de la obra industrial es el basurero, su trabajo revierte esa circunstancia: por un lado, el desecho se sostiene en ese espacio contemplativo y elitista de la galería anunciando la posibilidad de su eternización, y, por otro, la obra artística exalta su propia condición instantánea en la anticipación de su destrucción. La fotografía pasa por los diversos estadios de su referente:

su utilidad como objeto de reflexión se limita al diálogo inmediato con el espectador, hasta terminar en el destino inexorable del vertedero. Los murales de *Otras Geologías* dejan así de cumplir su función para integrarse al círculo infinito del reciclaje, nos recuerdan que la obra de arte en tanto objeto tampoco es eterna, en algún momento, su materialidad también perece. Sin embargo, ni la basura ni la fotografía han muerto del todo, se reciclan en las miradas y en las palabras de quienes la contemplaron y, por un instante, transformaron su percepción sobre todo aquello que, como la vida misma, tarde o temprano, perecerá.

NOTAS

¹Todas las obras artísticas citadas en este trabajo pueden encontrarse en la página de Daniel Canogar [www.danielcanogar.com]. Las reproducciones son en todos los casos cortesía del artista.

²Véase la obra de Alghiero Boetti en el siguiente sitio web: www.archivioalghieroboetti.it.

³Luis I. Prádanos analiza el documental *Tirar, comprar, tirar* (2011), donde se explora el tema de la obsolescencia programada y diversos ejemplos de ello.

⁴Recordemos el destino efímero de las fotografías: “Las fotografías son encoladas directamente en la pared y al acabar la exposición se arrancan de los tabiques y entran en el ciclo de la basura, quería que el proceso fuera este, son obras efímeras con un carácter de autodestrucción programado desde su existencia” (Ibarz y Canogar).

OBRAS CITADAS

- Allen, Barry. "The Ethical Artifact: On Trash". *Trash*. Edited by J. Knechtel. MIT Press, 2017, pp. 196-213.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós, 1989.
- Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas, la modernidad y sus parias*. Translated by Pablo Hermida Lazcano. Paidós, 2005.
- . *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Borrás, Mit and Daniel Canogar. "Daniel Canogar, tecnología líquida y color. Entrevista", *Neo2*. 23 July, 2019. www.neo2.com/daniel-canogar-tecnologia-liquida-y-color-entrevista. Accessed 02, January, 2020.
- Boyer, M. Ch. *CyberCities: Visual Perception in the Age of Electronic Communication*. Princeton Architectural Press, 1996.
- Canogar, Daniel. "Obra". *Studio Daniel Canogar*. www.danielcanogar.com/es/obr. Accessed 05 September, 2019.
- . "Statement". *Studio Daniel Canogar*. danielcanogar.com/es/manifiesto. Accessed 5 September, 2019.
- Ibarz, Vanessa y Daniel Canogar. "Entrevista a Daniel Canogar. Proyecto *Otras Geologías*". *Disturbis* vol.5, 2009. www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/VIbarz.html, Accessed 5 December, 2019.
- Prádanos, Luis I. *Postgrowth Imaginaries: New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*. Liverpool University Press, 2018.
- Paz, Octavio. "El uso y la contemplación". *El estilo es la idea: ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Edited by Alberto Paredes. Siglo XXI, 2008, pp. 354-366.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. dle.rae.es. Accessed 10 January, 2020.
- Smith, Virginia. "Evacuation, Repair & Beautification: Dirt and the Body". *Dirt: The Filthy Reality of Everyday Life*. Edited by R. Cox et al. Profile Books & Welcome Collection, 2011, pp. 8-36.
- Thompson, Michael. *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*. Oxford University Press, 1979.
- Zubiaurre, Maite. "Trashtopia: global garbage/art in Francisco de Pájaro and Daniel Canogar". *Global Garbage. Urban imaginaries of waste, excess, and abandonment*. Edited by Ch. Lindner and M. Meissner. Routledge, 2015.

Received Sept 1, 2020.
Accepted Dec 31, 2020.

JORGE DE SENA Y DIONISIO RIDRUEJO: 11 CARTAS Y ALGUNOS VERSOS

Inês Espada Vieira
Universidade Católica Portuguesa

A Jorge Vaz de Carvalho

En 1975, la revista literaria *Litoral* publicó un número de homenaje al español Dionisio Ridruejo que incluía una síntesis de su poesía, un libro inédito y una serie de textos de algunos de sus amigos: quince escritores y cuatro ilustradores. Entre esos amigos, está el portugués Jorge de Sena, quien dedica a Ridruejo los veintidós versos de “Poetas disseram: escrever nas águas” (109-110). Es un poema sobre otra manera de ser poeta, diferente de los que usan imágenes comunes como “escribir en el agua”, “el viento que no vuelve”, “el tiempo que huye”. Es ese “otro escribir” donde se sitúa el “nosotros” del último verso: “Nós dizemos”. Un *tú* y un *yo*, los poetas que decimos el mundo y la experiencia concreta de ese mundo, los que, como tú y yo, escribimos “com a tinta de alma”.¹

En las próximas páginas, presentaré a los dos intelectuales y escritores² – Jorge de Sena y Dionisio Ridruejo –, para seguir las señales de su amistad encontradas en versos, dedicatorias, cartas, libros y revistas. Se trata de una correspondencia que nos desvela vestigios de una relación personal concreta y profunda. Es un diálogo relativamente breve, que puede entenderse como un simple susurro del amor que siente Jorge de Sena por España, que resulta clave para entender la relevancia que tiene el epistolario seniano.³ En efecto, gracias a esta correspondencia, quedará de manifiesto que, tanto a lo largo de su obra –poética, crítica, ensayística, narrativa, pedagógica, cívica– como de su vida, Jorge de Sena ha construido un consistente y amoroso conocimiento de España.

Jorge de Sena hispanista

Jorge de Sena era ingeniero civil, funcionario en la Junta Autónoma de Estradas y había estudiado como cadete en la marina de guerra de Portugal. Pero era más, mucho más que lo que cuenta una anodina nota profesional de este tipo. Desde 1936, traduce, escribe poesía y ensayo, profiere conferencias, está presente en la fundación de la Sociedad Portuguesa de Escritores y actúa públicamente contra el régimen dictatorial de su país, a la vez que interviene políticamente asociándose a la oposición democrática, entre otras acciones. Como no es posible para él seguir viviendo en el asfixiante Portugal de Salazar, el exilio (primero en Brasil y luego en Estados Unidos) es la única salida. Así, el día 7 de agosto de 1959, llega a Recife, Brasil, iniciando a los 39 años un exilio del que no volverá definitivamente jamás, a pesar de sus viajes a varios países de Europa y a Portugal.⁴

A lo largo de su vida y de su obra, como decíamos antes, Jorge de Sena profundiza en un conocimiento amantísimo sobre España, que es evidente en su poesía y en sus ensayos. Enrique Martínez-López lo presenta así en la revista *Litoral* dedicada a la revolución democrática portuguesa: “Poeta, autor teatral y prestigioso erudito. Investigador de la literatura portuguesa medieval y moderna. Crítico agudo de la contemporánea. La atención a la dialéctica interrelación de lo portugués con lo hispano como ‘necesidad’ de toda la

hipótesis de trabajo científico ha sido una constante en su voluminosa obra. Profesor de la Universidad de California” (3). Por otra parte, en el número de la revista *Anthropos* de 1993 dedicado a su figura, el investigador Bryant Creel escribe sobre el Sena hispanista y la importancia de esa labor en el marco de su ensayismo: “Si Jorge de Sena no hubiera escrito más obras que aquellas que tienen que ver directamente con la literatura y la cultura españolas –una pequeña porción de su extraordinaria obra– él seguiría siendo, en virtud de solo esas obras, uno de los pensadores más descollantes de su época” (59).

Se lo califica, así, de “erudito”, “agudo” y “descollante” en su relación intelectual con la literatura y la cultura españolas. El conocimiento de España no solo le viene del estudio, de la lectura, de la traducción, sino también de los muchos viajes y de relaciones de amistad con intelectuales españoles, con algunos de los cuales compartió en Estados Unidos la condición vital de exiliados de las dos dictaduras ibéricas: para el caso de Portugal, el Estado Novo (1933-1974) y el franquismo en España (1939-1975).⁵ Esa experiencia concreta es crucial como vivencia humana, en tanto le permite, además, avanzar un paso más allá en su formación como crítico literario.

A este respecto, merece la pena la breve lectura de otra correspondencia. En particular, de las reflexiones de Sena sobre la estrecha relación entre el conocimiento de una cultura y la crítica de su literatura, compartidas con el poeta portugués António Ramos Rosa (1924-2013) en una carta fechada en Lisboa el día 17 de agosto de 1953:

[...] Não serei eu quem a V. desanime como crítico: antes pelo contrário. No entanto, eu entendo que, para falarmos de qualquer coisa, precisamos de estar num domínio do conhecimento mais vasto que ela. Quer isto dizer: a menos que pretendamos ser um crítico literário daqueles cujas subtilezas poéticas encantam o leitor com gostos barrocos, para sermos críticos realmente literários, temos de estar culturalmente para além da literatura.

(Sena y Rosa 55)

Sena y Ridruejo: pocas cartas de una fecunda amistad

Jorge de Sena y Dionisio Ridruejo se conocieron en el Departamento de Estudios Españoles y Portugueses de la Universidad de Wisconsin en Madison, donde coincidieron en 1968. Su relación está documentada a través de poemas, por las referencias a Ridruejo en los diarios de Sena (2004) y también en dos textos de Jorge de Sena publicados en la antología *Sobre Teoria e Crítica Literária* (2008),⁶ entre otros documentos (por ejemplo, cartas entre amigos comunes). He comprobado también la existencia de libros con dedicatoria autógrafa de Ridruejo en la biblioteca del poeta portugués en California, como veremos adelante.

Además de estos documentos sueltos, hay un conjunto de once cartas y tarjetas que he podido reunir a partir de una pesquisa en los archivos de Jorge y Mécia de Sena (1920-2020) en su casa, en Santa Barbara (2010), y una pesquisa en el espolio de Dionisio Ridruejo en el Centro de Documentación de la Memoria Histórica de Salamanca (2014).

En este trabajo aúno esa correspondencia, con el fin de reconstruir una cronología de su relación, que debe cruzarse con esas otras señales dispersas.

Para ello, partimos del siguiente esquema que nos da la perspectiva temporal de la que hablamos, así como del origen de los documentos accedidos. He numerado las cartas para que se entienda su secuencia y las he listado en paralelo, de forma tal de poder verificar si

hay o no copia de la carta en los archivos de su remitente o del destinatario. Las iniciales DR y JS son, naturalmente, las de Dionisio Ridruejo y Jorge de Sena, respectivamente.

Santa Barbara (2010)
Casa de Jorge y Mécia de Sena

Salamanca (2014)
Centro de Documentación de la
Memoria Histórica

1. DR a JS, 24-6-1968
2. JS a DR, 28-7-1968
3. DR a JS, 19-9-1968
- 4.
- 5.
6. DR a JS, 17-12-1969
7. DR a JS, Ene./Febr. 1970?
8. JS a DR, 6-5-1971
- 9.
10. JS a DR, 27-6-1974
11. DR a JS, 18-9-1974

- 1.
2. JS a DR, 28-7-1968
3. DR a JS, 19-9-1968
4. JS a DR, 10-12-1968
5. JS a DR, 21-12-1968
- 6.
- 7.
8. JS a DR, 6-5-1971
9. JS a DR, 3-1-1973
10. JS a DR, 27-6-1974
11. DR a JS, 18-9-1974

La primera carta conocida entre los dos amigos, en la que Dionisio Ridruejo le escribe a Jorge de Sena, está fechada el 24 de junio de 1968. En ella, el destinatario había escrito a mano: “Recp. 28/julho/68”. La contestación de Sena, que veremos adelante, sigue ese mismo día. Ridruejo había enseñado en el semestre de invierno en la universidad de Madison, en Wisconsin, y había vuelto temporalmente a España. Eso mismo lo explica Ridruejo en esta carta motivada, sobre todo, por la recepción de un número de la revista *O Tempo e o Modo* dedicada a Sena:⁷

Querido Jorge: apenas llegado a esta triste y laberíntica capital de la estepa central ibérica [...] recibo como un soplo de primavera que fuera al mismo tiempo una saudade de otoño el estupendo número de “O Tempo e o Modo” que te dedican los valientes amigos de Lisboa. Me alegra y me emociona y, claro es, me permite continuar un poco más el dialogo con vosotros. ¡Qué bien!
No sé si mi felicitación será la primera pero, desde luego, apuesto a que no habrá otra más de corazón.

Esta primera carta inaugura una particular forma de intercambio entre los dos amigos: el de los libros y las revistas especializadas. Y, destaco, la idea del diálogo continuo entre un *yo* y un *vosotros*, en la medida en que, para Ridruejo, el contacto con Sena es una forma de contacto más plural con los “valientes amigos de Lisboa”. La contestación de Jorge de Sena, como dijimos, sigue el mismo día en que recibe la carta de Dionisio Ridruejo y está escrita en portugués, ya que todas las cartas están escritas en el idioma de cada uno, como algo absolutamente natural. En ella, el autor admite que es verdad que la felicitación de Ridruejo fue la primera: “Querido Dionísio, A tua carta de 24 do mês passado trouxe-me uma grata alegria: a da tua amizade e da generosidade fraterna que conheci e estimei aqui. Porque, em verdade, foste o primeiro a felicitar-me pelo n.º de “O tempo e o modo” a mim dedicado.”

En esta carta, Sena se confiesa admirado con los comentarios de varias personas “a su favor”. Exiliado desde 1959, alejado del primer puerto de abrigo que fue Brasil, se siente cada vez más ligado a Portugal:

A vida literária é uma coisa triste e mesquinha, mas talvez o não seja mais e mais miseravelmente do que no Portugal de que me afastei há dez anos e ao qual, queira ou não queira, pertenço como a nada mais. De qualquer modo, o n.º comoveu-me, ao mesmo tempo que me deu a sensação estranha de me sentir “defunto”, arrumado para a posteridade. Não posso dizer que ele não tenha correspondido e representado a atitude geral que se vai impondo em Portugal a meu respeito –e a que o Brasil, a quem tanto dei e continuo a dar lealmente de mim mesmo, não aderiu ainda: é muito difícil a brasileiros aceitar que os amem sem trair Portugal.

La carta sigue hablando de los libros que el fecundo autor que es Sena ha enviado o espera enviar a Ridruejo y, después de algunos comentarios sobre la “tremenda rotina de trabalho com que os americanos nos sugam impiedosamente os ossos e o tutano”, Sena presenta sus planes de viaje a Europa, incluyendo el paso por Madrid. Es muy directo y pragmático en la forma como se dirige a Ridruejo sobre cómo aprovechar el viaje. En las diferentes alternativas para tema de una eventual conferencia en la capital española, reconocemos en él múltiples intereses, “más allá de la literatura”:

Gostaria que dissesses francamente, se achas oportuna e possível a conferência em Madrid, em que me havias falado. Longe de mim a ideia de pôr alguma pressão nisto: apenas preciso de preparar alguma coisa cujo espanhol, se não for revisto aqui, será atroz para os ouvintes. De que seria mais interessante falar? De Camões e o século XVI? Das relações entre Portugal e a Espanha? Da minha teoria da história de Portugal? Tudo isto, meu caro, sem compromisso algum da tua parte.

Y, finalmente, Sena hace un listado de las tumbas que desea localizar en España para una “obra sobre os príncipes de Portugal que viveram no estrangeiro, ou personalidades correlatas com eles (até ao fim do século XVI)”. Vemos de nuevo el carácter organizado y pragmático de Sena:

A importância, para mim, de saber isto antecipadamente está em que alguns lugares pode ser que fiquem no meu caminho de Barcelona para Madrid, e eu possa poupar assim tempo e dinheiro. E, por certo, que haverá entre os teus amigos dados à História e matérias afins quem possa saber alguma coisa a respeito dessas criaturas vetustas e de onde se guarda, se é que se guarda, o pó em que se tornaram.⁸

La tercera carta, fechada en Madrid el 19 de septiembre de 1968, sigue la conversación. Ridruejo se dispone a “hacer de escudero” a Sena en su inminente viaje a España. Está llena de promesas: un editor para Sena en Barcelona para la “historia ‘peninsular’ de Portugal”, que el mismo Ridruejo traduciría, un texto de Ridruejo sobre Jorge de Sena para la *Revista de Occidente*, la oportunidad de que Sena pueda ofrecer dos conferencias e incluso “una reunión de escritores y profesores con los que te encontrarás a gusto”. Además, Ridruejo deja a Jorge de Sena dos contactos de amigos en Barcelona y el suyo (y

de su secretario) en Madrid. Ya veremos cómo se van a esfumar la mayor parte de estas promesas.

La carta siguiente es una página manuscrita, fechada en París el 10 de diciembre de 1968, en la que Jorge de Sena informa de su llegada prevista a Madrid día 16 o 17, de la siguiente semana. Un detalle que puede sorprender hoy en día era la costumbre de dejar la dirección postal de una editorial, un hotel o la casa de un amigo, donde recibir la correspondencia cuando se viajaba. Sena pide a Ridruejo el “favor de guardar-me o correio de minha casa, que está remetido ao seu cuidado”.

Como ya he referido, los dos poetas se escriben en sus idiomas y eso les permite mantener una conversación fluida. Es curioso, sin embargo, que en esta breve y pragmática carta de Sena, el remitente dude en el tuteo a Ridruejo. Los dos se tuteaban, sin duda, pero el Sena apresurado (como parece ser el autor de estas líneas) se olvida de ello y usa el más formal pero muy habitual, *você*, usted. Empieza dirigiéndose a un “Querido Dionisio Ridruejo”, fórmula muy íntima en portugués (y poco común en la copiosa correspondencia de Sena), pero usa los verbos y pronombres de tratamiento formal. Solo en el último párrafo, después de toda la logística de fechas y destinos del periplo europeo de Sena, se escucha la voz de un amigo al que tutea: “Estou ansioso por ver-te e por conversar contigo! Um grande abraço mto [sic] amigo do Jorge de Sena”.

No conocemos respuesta a esta carta, pero, por el tono y contenido de la siguiente, fechada en Madrid el 21 de diciembre de 1968, lo más probable es que no haya habido contestación.

En los *Diários* de Jorge de Sena hay entradas de diciembre de 1968, en las que Sena apunta que escribió a Badia-Margarit (el compañero de Madison que lo recibe y acompaña en Barcelona) y anota también que no sabe nada de Ridruejo, a pesar de que dicho amigo le había llamado por teléfono avisando de la llegada a Madrid. Por lo visto, el “insolente” (257) hijo de Ridruejo “no se ha molestado para nada” con Sena ni sabe nada de su correo, lo que le deja molesto. Además, el último día en Madrid, el 21 de diciembre, Sena pasa una vez más por casa de Ridruejo para dejar su nota de despedida y “la criada” le entrega dos cartas que habían llegado para él días antes (248-259).

Esta vez, el “billete de despedida” (258) que llevará en mano a casa de Ridruejo va dirigido al “Caríssimo Ridruejo” y vuelve el trato de *você*. El *você* en el portugués de Portugal es un pronombre de uso complejo que, aunque sea equivalente a *usted*, no debe usarse explícitamente en el tratamiento formal (sustituyéndose por *o senhor, a senhora*). Cuando se usa de forma explícita, indica intimidad y proximidad, sin ser la misma familiaridad que el *tu*. En esta carta, Sena escribe sobre sus llamadas telefónicas y sobre las conversaciones con la criada y con el hijo de Dionisio Ridruejo, y pide que el correo a su nombre le sea enviado a la dirección de Portugália Editora en Lisboa.

Se advierte aquí que está expectante. Lleva ya varios meses en Europa y, a pocas horas de entrar en Portugal por primera vez desde su salida al exilio, escribe: “Para Lisboa parto amanhã de manhã, onde espero chegar ao anoitecer, ao fim de quase dez anos de ausência. Alea jacta est.” (subrayados en el original).

¡*La suerte está lanzada!* Tenía razón Sena en dudar de una llegada suave a Portugal, puesto que la policía política, conocida por su sigla, PIDE (Policía Internacional de Defesa do Estado), le esperaba en la frontera y no lo deja entrar, deteniéndolo hasta el día siguiente.⁹

Al final, las promesas de Ridruejo en la carta del 19 de septiembre no se han concretado: el paso de Sena por Barcelona fue acompañado por Badia-Margarit y la estancia en Madrid, en diciembre de 1968, ha sido breve, solitaria y sin consecuencia, por lo menos, en cuanto a un posible encuentro con Dionisio Ridruejo u otros amigos.

Así, después de esas dos cartas sin respuesta, habrá que esperar un año para volver a leer algunas líneas escritas. Fechada en Austin el 17 de diciembre de 1969, Dionisio Ridruejo envía una postal de Navidad a los “Queridos Jorge, Mencia y racimo copioso”:¹⁰

No he dado nuevas nuevas [sic] de mi tranquila existencia porque las esperaba de España respecto a nuestros negocios. Algunos cambios en la dirección de las editoriales interesadas parecen justificar el retraso.

Pero ahora no quiero que pasen estos días de concentración familiar sin un cariñoso recuerdo mío. Mi último paso por Madison colmó el vaso de la gratitud. Os recuerdo siempre muy de corazón.

Os deseo las mejores pascuas y un 1970 lleno de alegrías y de bienes.

Con un abrazo

Dionisio R.

Dionisio Ridruejo regresara a los Estados Unidos en el otoño de 1969, esta vez a la universidad de Texas, en Austin. Las cartas nos hacen saber que los dos amigos siguieron viéndose, alguna vez con más amigos comunes. En aquella época enseñaban en universidades norteamericanas intelectuales como José Luis López Aranguren, Antonio Sánchez-Barbudo, Arturo Serrano Plaja, Víctor Fuentes, Gonzalo Torrente Ballester, etc. Además de la libertad que se respira fuera de la España franquista, los Estados Unidos representan también para Ridruejo y varios otros intelectuales españoles una importante oportunidad financiera. El argumento financiero ha sido la principal razón para las dos temporadas de invierno que Ridruejo ha pasado en el frío americano, en 1968/69 y 1969/70, y que tanto le afectaban la salud débil (cf. *La vida rescatada* 270 y 276).

En esta postal, Ridruejo agradece la acogida en Madison –“Mi último paso por Madison colmó el vaso de la gratitud”– y nos da una señal de la continuada convivencia estadounidense, aunque ya desde distintas universidades. Además, Ridruejo escribe sobre los “negocios” editoriales comunes sobre los que esperaba noticias de España.

La siguiente carta de Dionisio Ridruejo no tiene fecha, pero proponemos situarla en enero o febrero de 1970. El membrete es todavía del Departamento de Portugués y Español de la universidad de Texas y uno de los asuntos tratados es su inminente regreso a España: “Creo que me marcharé de aquí hacia el 18 o 20 de Marzo para, con breve escala en Puerto Rico, caer en España – trampa irremediable – a fin del mes y quizás llegar a Lisboa a mitad de Abril”.¹¹ Antes, sin embargo, el tema es el habitual, de forma tal que dedica un importante comentario literario a las obras que intercambiaban los compañeros escritores:

[...] Entretanto ha ido quedando sin expresión externa mi agradecimiento por el envío de tus peregrinaciones con las que he caminado una y otra vez durante estos meses.

Es un libro extraordinario que va de la sensibilidad extrema a la filosofía más honda, del sarcasmo más libre a la más estremecida comprensión. Repito que lo he leído una y otra vez con asombro. ¡Cuánta invención! En el opulento recorrido me quedo con

mejor reposo en el límpido y melancólico recinto de Noutros Lugares con nuestro querido enemigo, el tiempo.

Mil gracias, aunque tardías, por tanto placer y riqueza.

Aunque no lo mencione, se trata seguramente de *Peregrinatio ad Loca Infecta*, el noveno libro de poemas de Jorge de Sena, publicado en setiembre de 1969, que incluye el poema “Noutros Lugares”. La carta manuscrita termina con los saludos a la familia: “Entre tanto, mis afectos para la vasta tribu, mi recuerdo cariñosísimo a Mencia y un fuerte abrazo con la fiel amistad, Dionisio”.

La siguiente carta conocida de Jorge de Sena a Dionisio Ridruejo es mecanografiada y está fechada en Santa Barbara el 6 de mayo de 1971. Empieza por poner al día información sobre las “tensões de Madison”, en cuyo departamento ambos se habían conocido en 1968. Sena informa que como resultado de ese contexto había aceptado la invitación de la Universidad de California en Santa Barbara, donde se encuentra desde setiembre del año anterior (1970). Este detalle nos hace pensar que es la primera carta en varios meses y que el largo interregno que encontramos en nuestro archivo (entre febrero de 1970 y esta carta de mayo del 71) puede significar una efectiva ausencia de correspondencia. Incluso la presente carta está motivada no por otra misiva, sino por el recibimiento del “poema madisoniano” de Dionisio Ridruejo.

Sin embargo, ausencia de correspondencia no significa ausencia de novedades, tantas veces pasadas entre amigos comunes,¹² así como tampoco implica suspensión del intercambio de libros, además de que existía el teléfono (aunque era caro).¹³ En este caso, el poema madisoniano será el conjunto *Heme aquí ya, profesor*.¹⁴ Fue publicado inicialmente en la revista dirigida por Camilo José Cela, *Papeles de Son Armadans* en enero de 1971 (año XVI, tomo LX, n.º CLXXVIII) y su separata o, más exactamente, el número 4 de una tirada aparte de cincuenta ejemplares, es enviada por Ridruejo a la Randolph Road, en Santa Barbara, con dedicación de su puño y letra: “Para Mencia y Jorge, con fraternal abrazo. Dionisio R. abril 71”.

Jorge de Sena comenta el libro en esta carta del mes siguiente al de la dedicatoria de Ridruejo:

Que bem dás as tuas experiências de Madison, e de América, sem nenhum americanismo circunstancial ostensivo! E deu-me certa pena a tua imagem do Mulvihill,¹⁵ hoje mais do que nunca perdido no beco sem saída dos “papeles y humo de pipa”, e a quem a Espanha deu aquele ar vago de cavalheiro castelhano que a maior parte dos outros nem sequer tem! Mas, aparte estas coisas que são pessoais, a sequência é realmente belíssima, o poético daquelas reavaliações de nós mesmos, da vida, e da nossa cultura nacional, com que subitamente nos defrontamos ante a experiência de viver no estrangeiro, para explicar a estrangeiros o que nos é caro de um modo diverso do que pode sê-lo a eles. Não creio que alemães, ingleses, e muito menos franceses, possam nunca passar, como nós, ibéricos, por essa ou semelhante experiência: as Franças deles estão em toda a parte, e não mudam com a mudança (pior para eles).

Este largo párrafo tiene, en realidad, dos asuntos: un comentario directo y particular sobre un compañero que ambos conocían, y un comentario general sobre el contenido del poema que se centra en la descripción del *campus* de Madison. Señalo el uso del *nosotros* con el

que Sena se incluye en las vivencias y los sentimientos relatados por Ridruejo, en que la experiencia de expatriado es la causa primera de la autoevaluación. Además, este *nosotros* es muy especial porque no se refiere a todos los extranjeros en tierras americanas, sino a “nós, ibéricos”, por contraste con alemanes, ingleses o franceses.

Enseguida, Sena cambia el tema hablando de sus planes de viaje a Europa: primero partirá a Inglaterra, luego a España (en agosto) y, por último, a Portugal. Irá al IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas de Salamanca, lo que le merece un comentario un poco cínico que hace entre paréntesis, en donde anticipa la “[...] agonía súbita de ver tantos sábios juntos, todos a exhibirem aos espanhóis o seu “castelhano” puríssimo, e a discretearem sobre as sílabas do Arcipreste ou as cores de Fr. Luís, sem se darem conta de que são poesia, ou a discutirem de se a Espanha é Espanha ou não é Espanha e quando será)”.

En esta carta, de nuevo, Sena mezcla el tratamiento de “tú” (seguramente el habitual en presencia) con el de “usted” (quizás el más intuitivo no solo por la costumbre en lengua portuguesa, como por el hecho de que sus contactos no eran tan frecuentes), a la vez que intenta saber, con ironía y tratamiento de excelencia, dónde estará Ridruejo en esas fechas: “Diga-me V. Excia, ilustre poeta e amigo, por onde estará nesse mês de agosto. Em Alicante? Algures? Em Madrid mesmo? Porque quero vê-lo, evidentemente”.

No conocemos respuesta a esta carta de Sena ni correspondencia del año siguiente. En 1972 aparece el volumen *Casi en prosa, 1968-1970*, cuyos poemas relatan “el mosaico” de la experiencia norteamericana, “mosaico de amigos nuevos y otros renovados” (*La vida rescatada* 289). Uno de esos poemas, el 29, “(Chiste en papel viejo)”, está dedicado “A Mencia y Jorge de Sena”. En 1972, también, Dionisio Ridruejo reedita en Destino, *Diario de una tregua* (libro en prosa que se había publicado en 1960 con el título de *Dentro del tiempo*). Los dos volúmenes estaban en la biblioteca de Jorge de Sena en Santa Barbara, ambos con dedicatorias autógrafas: “Para Mencia y Jorge de Sena. Con la admiración y el recuerdo cordial de su amigo Dionisio Ridruejo. 1 – 1973” y “Para Mencia y Jorge de Sena con nostalgias de su casa abierta de Madison. Un abrazo. Dionisio Ridruejo. Madrid, Enero 73”, respectivamente. Como es evidente, ambos libros se editaron el mismo año de 1972 y las dos dedicatorias tienen la misma fecha, enero de 1973, por lo que no podemos saber exactamente qué libro agradece Sena en su tarjeta fechada en Santa Barbara el 3 de enero de 1973:

Querido Dionísio

Recebi hoje das mãos do Aranguren¹⁶ o teu livro. Parto para Lisboa no próximo dia 8, e lá pelo dia 14 chegarei a Madrid, aonde passarei muito poucos dias. Mas não quero deixar de ver-te e abraçar-te, à passagem para Paris e Londres. Depois que chegar, telefonarei.

Muitas lembranças da Mécia e minhas, e o grande abraço de sempre do
Jorge de Sena

No sabemos si, al final, Ridruejo y Sena llegaron a verse en Madrid alguna de las tres veces que Jorge de Sena estuvo en España ese año: en enero, marzo y agosto.

Al año siguiente, el 25 de abril de 1974, “o dia inicial inteiro e limpo” (53), como escribió la poetisa amiga de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), un golpe militar termina con 48 años de dictadura en Portugal y abre paso al fin de la guerra

colonial en el *ultramar* y a la instauración de una democracia plena. Y el 27 de junio de 1974, Jorge de Sena escribe a Dionisio Ridruejo, todavía desde la Randolph Road, en Santa Barbara, contestando una carta que, con pena, no hemos podido localizar. La carta hablaría de los aires del Portugal renacido que Sena añora y por cuyo futuro teme, como se lee en su contestación:

Meu querido Dionísio Ridruejo

Muito obrigada pela tua carta escrita em Lisboa,¹⁷ e remetida já daí, que há dias recebi, e me trouxe, com notícias tuas, um pouco desse ar do Portugal que renasceu (e todas as minhas angústias se concentram em que tudo corra bem, quando os inimigos são tantos e tão poderosos). Aqui preso pelo ganha pão, e com esta família imensa que não é fácil transferir, não pude saltar a Lisboa logo que os acontecimentos estalaram, e não sei se poderei fazer tal no futuro – o que me dá uma tristeza imensa. As tuas palavras amigas foram um lenitivo nesta divisão da alma.

En la misma carta, Sena comparte el recorrido probable de su próxima estancia en Portugal con una beca de investigación (llegará finalmente a Lisboa el día 24 de julio de 1974) y la hoja de ruta de su periplo por España y Francia. Esta vez, quizás por la experiencia de otros viajes, su tono es ya conformado: “Provavelmente (...) nem tu nem os nossos amigos estarão em Madrid em fins de Agosto (...)”. Finalmente, la carta avisa del futuro envío de dos ejemplares de *Francisco de la Torre e D. João de Almeida* (uno para Ridruejo y otro para entregar a Pedro Laín Entralgo).

Agradecer el recibimiento de este libro es uno de los temas de la carta de Dionisio Ridruejo, fechada en Madrid el 18 de septiembre de 1974. Ridruejo valora el libro como un “Estupendo trabajo, y para mi interesantísimo descubrimiento pues solo conocía de modo superficial la obra de Almeida que usted pone ahora en claro”. Sin embargo, el motivo fundamental de la carta es el envío del “cancionerillo” frágil resultado de la “estancia en Lisboa al final de la primavera pasada”. Se trata del *Cuadernillo de Lisboa*, publicado con fecha de junio de 1974, como “Pliegos de poesía” de la revista de Santander, *Peñalabra* (1971-1989), con dibujos de Eduardo Gruber, como puede leerse (y verse) en la portada. Aunque sea uno de los poemas más citados, no puedo dejar de hacerlo también aquí, a partir de su reproducción en la revista *Litoral* n. 53-58: “Claveles. Ni una gota/ de sangre. Restañado/ un pueblo o mar sonrío /por un millón de heridas / que se han hecho fragantes” (342).

De este modo, al comparar el borrador guardado en el archivo de Salamanca, con la carta efectivamente recibida en Santa Barbara, mecanografiada, observamos que tiene corregidos a mano los dos pronombres del trato de *usted*: “*su* proyectado viaje” y “espero que *lo* traiga en otoño” (subrayados míos; corregidos para *tu* y *te*, respectivamente). Además, se añaden a la fórmula de despedida también habitual las palabras autógrafas: “de tu amigo y devoto, Dionisio R.”. Es muy probable que la carta haya sido escrita por su secretario (que, entre otras tareas, se ocupaba de la abundante correspondencia del escritor) y rectificadas después por Ridruejo al momento de firmarla.

Pese a que en esta carta Ridruejo dice que “No he tenido noticias de tu proyectado viaje a España, aunque todavía espero que te traiga en otoño que, si bien se mira, es la única estación habitable en Madrid.”, sí sabemos que Jorge de Sena estuvo en España en agosto de 1974 (Lourenço 142). Otro desencuentro –o, quizás, pragmatismo– de parte de Sena,

que, como vimos, no había tenido mucha suerte en anteriores intentos de encuentros en Madrid.

Versos, fiesta, y despedidas tristes.

Después de su viaje al Portugal democrático del verano de 1974, Jorge de Sena no volverá allí hasta setiembre de 1976. Ridruejo, en cambio, sí sigue yendo y viniendo a Lisboa a menudo.

Los problemas cardíacos de Dionisio Ridruejo se agravan de forma inexorable hasta que muere el 29 de junio de 1975. Llegó a ver el número 51-52 de *Litoral*, a él dedicado, que incluía la separata *En breve*, en donde se reúnen sus poemas sobre el 25 de abril portugués. En la biblioteca de Jorge y Mécia de Sena en Santa Barbara se hallaba el número especial de esta revista.

Dionisio Ridruejo muere a pocos meses del inicio del fin de la dictadura franquista: el régimen que él había ayudado a fundar y que combatió. Un combate largo, a veces en solitario, pero también constructivo, buscando alternativas políticas que posibilitasen una salida hacia la democracia liberal con la que se identificaba. Sus idas a Lisboa, donde compartía mesa con el conde de Barcelona, exiliado en la Vila Giralda, en Estoril, eran también para hacer contactos políticos sobre la formación que procuraba constituir.¹⁸ Estuvo, por ejemplo, como invitado en el primer congreso del PPD – Partido Popular Democrático (actualmente, el PSD – Partido Social Democrata, partido de centroderecha, uno de los “partidos de poder” en Portugal), que tuvo lugar en Lisboa el 23 de noviembre de 1974.

Lisboa, Portugal y los pares intelectuales portugueses siempre han estado cerca, incluso, como hemos visto, en Estados Unidos. El número bilingüe 53-58 de la revista *Litoral*, publicado en febrero de 1976, dedicado a la Revolución de los Claveles, incluye varios artículos e imágenes. Encontramos en el colofón una de esas coincidencias que no pocas veces hacen sonreír al académico solitario: este número de la revista que celebra la democracia en Portugal se termina de imprimir el día 20 de noviembre de 1975, día en que, con la muerte del dictador Francisco Franco se inicia simbólicamente el tan soñado y ya inexorable camino hacia la democracia española.

En estas páginas vuelven a encontrarse de algún modo Jorge de Sena y Dionisio Ridruejo. Desde California, donde vivirá hasta el final de su vida en junio de 1978, Jorge de Sena envía el texto “España y Portugal”, firmado en Santa Barbara en octubre de 1975.¹⁹ Después del “Comentario inicial” de José María Amado, es el primerísimo ensayo del número, traducido por Enrique Martínez-López. Dionisio Ridruejo también entra en esta fiesta de amigos, en un lugar casi paralelo al de Sena, en este caso, cerrando la revista, justo antes del “Punto final” también de José María Amado, el editor.

Antes de los poemas de Dionisio Ridruejo sobre Portugal, una nota del editor refiere el número anterior de la revista dedicado a dicho autor y a cómo su muerte los “dejaba para siempre a solas con sus versos”. Se justifica su inclusión póstuma en la revista: “Su entrada en este número tiene un valor sentimental. Es como hacer revivir su presencia [...]” (337). La presencia del poeta y del ser humano: “Uno de los seres humanos más completos”, termina la nota.

En el “Inverno 75/76”, se estrena revista en Lisboa: *Noval Magazine de poesia e desenho*, editada por el poeta Herberto Helder (1930-2015). Se publican dos poemas de Dionisio Ridruejo (los organizadores agradecen a su viuda, Gloria de Ros, el haberlos

facilitado) y una semblanza del poeta español firmada por Jorge de Sena²⁰: “[...] quer na obra literária, quer na sua vida pública, Dionisio foi, acima de tudo, o que Unamuno dizia que se deveria ser: ‘todo un hombre’.” (45). Publicado justo en el momento en el que en España se iniciaba la Transición, el texto de Jorge de Sena sobre su amigo Dionisio Ridruejo es también una reflexión sobre la nostalgia de un pasado vivido en conjunto y un futuro que solo tendrá sentido si es igualmente compartido. La cita es larga, pero la creo necesaria:

(...) Não chegou ele a ver a Espanha livre que, quem sabe, desponta agora num horizonte carregado de interrogações. (...) Se uma nota pessoal é permitida (...) a Espanha que tanto amo não mais será a mesma, com aquele lugar vazio que ele deixou em mim, como um daqueles seres humanos raros que, para consolação nossa, nestes tempos de homens mesquinhos e malignos, tive a honra de ter por amigo, não só no convívio mas também nos versos que trocámos, e no saber, que partilhámos em horas que pareciam sem esperança, de que não pode haver Portugal e Espanha livres, enquanto um dos países o não for. (45)

Personas diferentes, biografías distintas. Quizás podamos usar esta misma idea de completitud invocada sobre Ridruejo en *Litoral* y en *Nova I* para describir a los dos autores: Ridruejo y Sena. Compartieron una forma plena de ser y estar en el mundo en el que vivieron, más allá de las fronteras; una relación visceral con la libertad individual y colectiva que marcó siempre el gesto poético, la acción intelectual, el compromiso cívico, y la amistad personal entre dos hombres completos que en este trabajo hemos pasado a conocer mejor a través de once cartas y algunos versos.

NOTAS

¹Por la proximidad de los idiomas y porque el bilingüismo es una de las marcas de la relación entre Jorge de Sena y Dionisio Ridruejo (y, en general, entre los grupos de escritores e intelectuales portugueses y españoles), he optado por no traducir las citas en portugués. El poema está fechado el 23 de enero de 1973 y fue publicado primero en *Conheço o Sal... e outros poemas* (1974). Está incluido en *Poesia III* (1978).

²Dedicamos más espacio a Jorge de Sena que a Dionisio Ridruejo, ya que es un autor menos conocido para los lectores de lengua española e inglesa, es decir, los idiomas de la revista *ConSecuencias*. Sobre Dionisio Ridruejo hay bastante bibliografía en lengua española; destaco *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo* (Gracia 2008) y *Dionisio Ridruejo: biografía* (Penella 2013).

³Además de Dionisio Ridruejo, existen cartas y tarjetas inéditas entre Jorge de Sena y José Luis López Aranguren, Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Crespo, Arturo Serrano Plaja, Diego Catalán, Antonio Sánchez Romeraldo. Existen copias de ellas en el archivo personal de la autora de este trabajo que fueron recogidas en la residencia de Mécia de Sena, en Santa Barbara, 2010.

⁴Sobre los viajes de Jorge de Sena y para un panorama de su vida y obra, véase Lourenço 2019.

⁵Sobre la relación de Jorge de Sena con intelectuales españoles, véase como ejemplo Lourenço 2012 y Vieira 2010.

⁶Sena escribe el poema ya citado, “Poetas disseram...” en el número de *Litoral* de homenaje al poeta español y Ridruejo dedica un poema a Jorge y Mécia de Sena, “(Chiste en papel viejo)”, publicado en *Casi en Prosa* (1972). Las ediciones de los diarios y *Sobre Teoria...* tienen índices onomásticos que ayudan nuestras búsquedas.

⁷Se trata del n.º 59, de abril de 1968, organizado por João Bénard da Costa.

⁸Este proyecto no llegó a efectuarse.

⁹“A 22 de dezembro, é detido pela PIDE, durante 24 horas, na fronteira espanhola, em Valência de Alcântara. Após conversações telefónicas, nomeadamente de José Blanc de Portugal, com o chefe do governo, Marcelo Caetano, é-lhe concedido visto de entrada. A censura autoriza o relato do sucedido como um ‘equivoco de fronteira’” (Lourenço 139).

¹⁰Jorge y Mécia de Sena tuvieron nueve hijos.

¹¹Efectivamente, sabemos por *La Vida Rescatada de Dionisio Ridruejo* que el semestre de invierno pasado en Austin fue de septiembre de 1969 hasta marzo de 1970 (282).

¹²A modo de ejemplo, véase la carta de Antonio Sánchez Barbudo a Dionisio Ridruejo (30 de enero de 1969) publicada en *El Valor de la Disidencia*, el epistolario de Dionisio Ridruejo (481). En esta carta, Sánchez Barbudo le cuenta a Ridruejo la peripecia de la difícil entrada de Sena y Portugal que ya referimos en la nota 9 y que Sena se había operado “de sus trastornos estomacales” en Lisboa.

¹³Esta información concreta me la dio Mécia de Sena, viuda y editora de las obras de Jorge de Sena, en una entrevista personal en su casa, en Santa Barbara, en julio de 2010.

¹⁴El verso de Ridruejo es una apropiación de un verso de Antonio Machado, cuyas *Poesías Completas* el mismo Ridruejo había prologado en la quinta edición de 1941. Los versos de esta separata se incluirán en *Casi en Prosa* (1972).

¹⁵En un comentario personal y muy coyuntural, Jorge de Sena se refiere a Mulvihill, citado en el poema “E // Colina tras colina, todo el Campus”. Se trata del profesor del

departamento de Español y Portugués de la Universidad de Wisconsin en Madison, Edward R. Mulvihill (1917-1995). Aparece en el listado del anexo 1 del “Inventario del archivo personal de Dionisio Ridruejo” como Mulvihill, E. R. y en las notas de Mécia de Sena al diario de 1968, como “Roberto Mulvihill” (277). Deberían tratarse mucho, ya que a partir del diario de viaje de 1968 sabemos que Sena le escribe a menudo.

¹⁶Se trata de José Luis López Aranguren (1909-1996). En carta de 2 de mayo de 1970 escrita al amigo José-Augusto França, Jorge de Sena escribe: “Na Califórnia, terei como colega de departamento no *campus* para onde vou, outro dos bons, o Aranguren” (Sena y França 311).

¹⁷Dionisio Ridruejo viajaba con alguna frecuencia a Lisboa. Sobre este período emocionante, escribe Jordi Gracia en *La Vida Rescatada de Dionisio Ridruejo*: “A Lisboa ha viajado antes y después del 25 de abril de 1974 con mucha frecuencia, ha cenado como venía haciendo en los últimos años el día de su onomástica con Don Juan y otros comensales escogidos. Ha visitado la Villa Giralda que ocupa Don Juan en Estoril un mes y medio después de la Revolución de los Claveles de 1974 y va y viene numerosas veces en esos dos últimos años. Portugal presta vibrantemente desde el 25 de abril, de manera casi visceral, un tónico euforizante que toca también a Ridruejo” (296).

¹⁸En 1957 había fundado el Partido Social de Acción Democrática que transforma en Unión Social Demócrata Española en 1974. En contactos diversos, sobre todo después de la revolución del 25 de abril en Portugal, procura la unión de las fuerzas democráticas en España.

¹⁹Reeditado en *Sobre Teoria e crítica Literária* (173-179).

²⁰Reeditado en *Amor e Outros Verbetes* (275-276).

OBRAS CITADAS

- Andresen, Sophia de Mello Breyner. *O nome das coisas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2019.
- Creel, Bryant, “Jorge de Sena y el hispanismo de visión amplia”. *Anthropos*, vol. 150, 1993, pp. 59-62.
- Gracia, Jordi. *El Valor de la Disidencia. Epistolario Inédito de Dionisio Ridruejo. 1933-1975*. Planeta, 2007.
- . *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo*. Anagrama, 2008.
- Litoral: Revista de la Poesía y el Pensamiento. Homenaje al poeta Dionisio Ridruejo con la presentación de su libro inédito: En Breve*. Edited by José María Amado and directed by Manuel Gallego, 51-52, 1975.
- Litoral: Revista de la Poesía y el Pensamiento. Portugal. 25 de abril de 1974. La Revolución de los Claveles. A Revolução dos Cravos*, (José María Amado, ed. y Manuel Gallego, dir.) 53-58, 1975.
- Lourenço, Jorge Fazenda. *O essencial sobre Jorge de Sena. 2.ª edição revista e aumentada*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2019.
- . “Jorge de Sena e a Espanha, e a Guerra Civil de Espanha”. *Matéria cúmplice. Cinco Aberturas e um Prelúdio para Jorge de Sena*. Lisboa: Guimarães, 2012, pp. 75-89.
- Martínez-López, Enrique. “Jorge de Sena”. *Litoral: Revista de la Poesía y el Pensamiento*, vol.53, no. 58, 1975, p. 3.
- Penella, Manuel. *Dionisio Ridruejo: biografía*. RBA, 2013.
- Ridruejo, Dionisio. *Cuadernillo de Lisboa (junio 1974)*. Peñalabra, 1974.
- Sena, Jorge de y José-Augusto França. *Correspondência*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007.
- Sena, Jorge de y António Ramos Rosa. *Correspondência 1952-1978*. Guimarães, 2012.
- Sena, Jorge de. *Sobre teoria e crítica literária*. Caixotim, 2008.
- . *Diários*. Caixotim, 2004.
- . *Amor e outros verbetes*. Edições 70, 1992.
- . “Dionisio Ridruejo”. *Nova 1. Magazine de Poesia e Desenho*. Inverno, no.1, 1975-1976, p. 45.
- . “Poetas disseram: escrever nas águas”. *Litoral: Revista de la Poesía y el Pensamiento. Homenaje al poeta Dionisio Ridruejo, con la presentación de su libro inédito: En breve*, vol. 51-52, 1975, pp. 109-110.
- Vieira, Inês Espada. “Jorge de Sena y el exilio literario español”. *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*. Edited by Insuela et al. KRK, 2010, pp. 217-229.

Received Nov 16, 2020.

Accepted March 4, 2021.

LA ADOPCIÓN CHINA EN *EL ALFABETO DE LOS PÁJAROS* DE NURIA BARRIOS

Catherine Bourland Ross
Lizzeth Cepeda Lozano
Southwestern University

El número de inmigrantes chinos en España creció de 11.611 en 1998 a 199.661 en 2016.¹ Con una tasa de crecimiento tan rápida y tan grande, hay un surgimiento de voces chinas que expresan su situación como descendientes de inmigrantes, como el reportaje multimedia de Paloma Chen, *Creecer en “un chino”: hablan los hijos de los restaurantes y los bazares de “Todo a 100”*, o el documental de YouTube *Chiñoles y bananas*, realizado por Susana Ye. En ambos se habla de la experiencia de personas nacidas en China que han crecido en España. Se observa, así, un aumento del interés por la situación de los inmigrantes chinos en España, a la vez que resulta necesario indagar la situación de un grupo específico de chino-españoles: niños adoptivos nacidos en China.

Hay varios libros de no ficción escritos sobre niños adoptivos en España, pero la novela de ficción *El alfabeto de los pájaros* de Nuria Barrios (2011) es única por su aporte psicológico-cultural al asunto de la adopción internacional en España.² Otros libros de no ficción, como *Hijos de colores: todo lo que debes saber sobre la adopción* de Ilde Llanes o *En busca de Clara: diario de adopción* de Cristina Palacio, cuentan la experiencia de adopción internacional de China desde la perspectiva de los padres. Estos ejemplos muestran que el tema de la adopción internacional –más específicamente, de China–, es una cuestión de interés para las familias españolas, pero en las obras mencionadas no se analiza la vida psicológica de las niñas adoptivas ni la perspectiva juvenil, a diferencia de lo que sucede en la novela de Barrios, que narra la historia ficticia de una niña de China, adoptada después de nacer por una pareja española. La autora, nacida en 1962 en Madrid, es conocida por su trabajo como periodista y traductora, a la vez que ha escrito más de doce obras de poesía, cuentos y novelas.³ Su obra *El alfabeto de los pájaros*, narrada en tercera persona, presenta los pensamientos de Nix, una niña de seis años, acerca de su adopción: es decir, el abandono de su madre biológica, el entender que ella es y no es, a la vez, parte de su madre española, y el lenguaje como conexión con la madre. Se trata de la historia fantástica de Nix y de su viaje al útero materno con su guía, el pájaro cuco, durante el cual Nix reconoce lo que significa ser adoptada. En vez de enfocarse en contar la historia de la adopción de Nix, la novela se centra en ilustrar el proceso de adaptarse y entender qué es ser adoptada desde la perspectiva infantil. Como sugiere Santos Sanz Villanueva en su acertado artículo sobre *El alfabeto de los pájaros*, se puede pensar que “el gran motivo de la novela” es “el trauma de la orfandad” y las maneras de superarlo. Asimismo, el periodista describe la obra como “una muñeca rusa de cuentos, los inventados por la madre, y de fantaseamientos, los producidos por la imaginación febril de Nix”. Por lo demás, el lenguaje de la novela, con su lirismo y tono infantil, permite que la niña Nix haga un viaje imaginado para poder aceptar y entender su posición como hija adoptiva.

El propósito de este artículo, entonces, es analizar cómo Barrios utiliza el lenguaje y el simbolismo para desmontar la jerarquía lingüística y cultural que existe en la relación madre/hija adoptiva. Para poder hablar de su adopción, Nix y su madre inventan historias

que se cuentan mutuamente utilizando un lenguaje repetitivo y musical. Al usar estas técnicas en su escritura, Barrios crea un ambiente de autodescubrimiento para la niña y su madre donde ambas pueden contar la historia del origen de Nix de una forma nueva para que ella acepte y comprenda su posición como hija adoptiva. La autora recurre a distintas teorías desarrolladas en el ámbito académico sobre la adopción para presentar las ideas, como la adopción como destino y la recreación de la historia del nacimiento, que le ayudan a Nix a entender su adopción. De este modo, situándose dentro de la línea de los estudios maternos de Kelly Oliver, Julia Kristeva y Melanie Klein, el presente análisis pretenderá demostrar que la novela critica los límites de la relación adoptiva para sugerir una deconstrucción del binarismo naturaleza / crianza (*nature / nurture*).

España: la maternidad y la adopción

Antes de empezar el análisis de la novela, es necesario entender la situación de la natalidad en España, considerando distintos factores económicos y sociales. La tasa de natalidad ha disminuido constantemente desde 1900, cuando la proporción de niños por cada madre llegaba casi a cinco (Castro Martín *et al.* 167). El caso de España es interesante en cuanto a la adopción internacional porque tiene una baja tasa de natalidad, con un promedio alto de edad de la mujer al nacer su primer hijo, además de una situación económica y laboral inestable que no promueve la conciliación familiar⁴.

La situación económica española tiene un fuerte impacto en el número de hijos por mujer. Según Castro Martín, Martín García, Cordero y Seiz, la tasa de natalidad entre el 2008-2017 descendió de 1,46 a 1,31 hijos por mujer, al tiempo que una parte de esa baja tasa de natalidad se debe a la crisis económica de 2008, por lo que “es probable que la crisis deje una huella más duradera en la fecundidad”, más allá de un “mero aplazamiento de los nacimientos” (167-68). Por otra parte, en su artículo “Homework and transnational adoption screening in Spain: the coproduction of home and family”, Leinaweaver, Marre y Frekko estudian la situación de la adopción en España y dicen que para muchos jóvenes españoles la dificultad de independizarse económicamente de los padres y de establecer un hogar propio demora el comienzo de la edad adulta, lo que luego afecta la edad de maternidad (566). También Castro Martín, Martín García, Cordero y Seiz señalan otros factores que repercuten negativamente sobre la fecundidad, como “el aumento del desempleo y de la precariedad laboral” y “la reducción del gasto público impuesta por las políticas económicas de austeridad” (168). No obstante, los factores económicos son solo una parte de una problemática más amplia.

Además de la situación económica inestable del país, el aplazamiento de la maternidad afecta la tasa de natalidad. En el capítulo sobre la fecundidad del *Informe España 2018*, se muestra el cambio del promedio de edad de la mujer a la hora de tener un hijo: en 1980, las españolas tenían su primer hijo a los 25 años, mientras que en 2016 la primera maternidad se producía a los 31 años (173).⁵ A ello se suma el hecho de que, dentro de ese promedio de edad, un 30% de las mujeres tenían más de 35 años al nacer su primer hijo en 2016 y un 7%, 40 años o más (173-74). Y, a su vez, el número de mujeres capaces de ser madres (es decir, con una edad entre los 15 y los 49 años) se ha reducido también, lo que resulta en la continua tendencia a la baja de los nacimientos (*El Confidencial*). Para las mujeres que esperan a casarse para formar una familia, existe otro factor, que el promedio de edad de matrimonio para la mujer española es a los 33,39 años, lo cual deja pocos años de fecundidad para que nazcan niños (Instituto Nacional de Estadística).

Aunque los factores económicos y etarios tienen una correlación obvia con la baja fecundidad española, hay varios factores sociales también. Castro Martín, Martín García, Cordero y Seiz sugieren que un mayor nivel educativo, el acceso a múltiples métodos anticonceptivos y el cambio de normas sociales son también influyentes (176-77). Consecuentemente, la edad del primer embarazo de una mujer con estudios universitarios se ha incrementado a 33,8 años en 2016 (176) de lo que resulta que, al aplazar la maternidad, también haya efectos de infecundidad involuntaria, lo que lleva a “un incremento de la necesidad de recurrir a técnicas de reproducción asistida” (178). Como resultado de estos factores, las parejas usan alternativas como embarazos asistidos y adopciones para poder formar familias.

La situación de la fertilidad española explica en parte el interés por la adopción como la manera de lograr formar una familia. En el 2005, España se situó en primer lugar dentro de los países con mayor cantidad de adopciones por habitante (Marcos 20). Según las estadísticas de Peter Selman en su artículo “Intercountry Adoption of Children from Asia in the Twenty-First Century”, el número de adopciones de niñas chinas en España subió de 216 en 1999 a 2.753 en 2005, pero para 2009 había bajado a 817 (317-18). Las estadísticas indican que de 1998 a 2011 más de 60.000 menores fueron adoptados por familias españolas, de los cuales el 24% provenía de China (Ley). Empero, con la situación económica precaria en España, la cuestión del costo de la adopción no es menor. Aunque en la guía *Adopción internacional en la Comunidad de Madrid* se menciona que no hay un precio fijo para adoptar a un niño, sí se explica que dicho precio depende del país en cuestión, del número de viajes necesarios para recogerlo en su lugar de nacimiento, del coste de la traducción de documentos requeridos en el proceso y un largo etcétera. Por otro lado, en un artículo en *La voz de Galicia*, se dice que el costo de adoptar a una niña de China suele ser unos 12.000 euros, además de que es necesario demostrar un ingreso anual de por lo menos 8.000 euros por persona (incluyendo al infante) (Vásquez). No obstante, como se apuntó más arriba, además de la explicación que ofrecen las estadísticas y los factores sociales y económicos, existe el lado psico-social de la adopción. En ese marco, la novela *El alfabeto de los pájaros* se sitúa en este espacio cultural español y, mediante el uso de un lenguaje literario de fantasía e imaginación, muestra cómo una madre y su hija utilizan el lenguaje para romper las barreras entre el ser madre biológica y madre adoptiva y formar un lazo afectivo entre ambas.

La novela: conexiones entre la psicología y la literature

Barrios utiliza el lenguaje y el simbolismo para renegociar la jerarquía lingüística y cultural que existe en la relación entre una madre y su hija adoptiva. Como Jairo Marcos explica en su libro *Rasgados: un viaje a la adopción internacional España-China*, uno de los aspectos más importantes durante el proceso de la adopción internacional es la incorporación del niño a su nuevo ambiente (110). Una vez que este llega a su nuevo país, no solo debe aprender la nueva lengua, sino también familiarizarse con la cultura, el clima, la comida, la rutina, las personas, los hábitos y hasta, en algunos casos, su nuevo nombre. Desde allí empieza el abandono de las raíces del niño adoptivo y la incorporación de la nueva cultura de la familia adoptiva. Así, en la novela, Barrios crea un lenguaje –la lengua verde– que usan la madre y la hija para establecer los vínculos necesarios entre ellas para ayudar a plasmar la adaptación de la niña a su hogar español.

El concepto de lengua verde, un lenguaje exclusivo para la madre y su hija, representa el intento de abrir una vía de comunicación entre las dos. Esto se relaciona con lo que

plantea Kelly Oliver en su libro *Family Values: Subjects between Nature and Culture*, quien analiza la conexión entre madre e hija desde la perspectiva psicoanalítica. Retomando las ideas de Freud, la autora explica que “a girl’s first love object is her mother”, pero “women are not allowed a proper language with which to express love for other women” (104). En ese sentido, en la novela, Nix y su madre buscan una manera de comunicarse fuera de las vías normales de comunicación. Por eso, como se ha dicho, inventan una lengua propia, la lengua verde, que definen la primera vez que la mencionan como “el don que permite comprender la lengua de los pájaros, por extraña que parezca” (Barrios 49). Esta lengua remite a la idea fantástica de que la niña pueda comprender a los pájaros, de manera que ayuda a que madre e hija puedan hablar de sus fantasías de estar relacionadas biológicamente. Tal como lo expresan Howell y Marre, es natural intentar encontrar semejanzas genéticas entre familias no biológicas (304) así como el uso de un lenguaje inventado es una manera que tiene esta familia de crear lazos y expresar su afecto. A medida que avanza el texto, se menciona a la lengua verde y a los aspectos mágicos que esa lengua trae como, por ejemplo, cuando “Nix, que tenía la lengua verde, comprobó que en China y España habla igual el corazón” (Barrios 68). El lenguaje compartido entre madre e hija se manifiesta como un espacio propio entre las dos para descubrirse y hablar de ideas fantásticas y explicar cosas desconocidas. La lengua verde se transforma, entonces, en la lengua “para explicar lo que no entendían, para contarse lo que no entendían, para contarse lo que sentían, para ahuyentar las sombras” (122). La relación íntima entre Nix y su madre se observa cuando se indica que “[l]a lengua verde siempre la hacía sentirse bien. Recurría a ella como si adentrara en un espacio vegetal y protegido” (136). Sin embargo, el uso de esta lengua imaginaria no resuelve los problemas que vive Nix por no haber nacido del vientre de su madre. Los límites de la relación todavía existen porque hay una falta de conexión entre ellas. Aunque la crianza de Nix le muestra que pertenece a su madre española, todavía hay problemas cuando piensa en la biología de su nacimiento. Por eso, la lengua verde a veces falla y, en esas ocasiones, Nix no puede encontrar el alivio que antes le daba esa lengua. La explicación de ello radica en que “[h]abían roto el cerco protector que la lengua verde creaba en torno a la madre y la niña y ahora flotaban en torno a ella de forma permanente. Ya nada la aliviaba” (163). Sin el consuelo de la lengua verde, las preocupaciones de la niña de ser adoptada no encuentran alivio, por lo cual la niña se sume más a la depresión de no entender de dónde es ni por qué no ha nacido del vientre de su madre. Con el uso de esta nueva lengua materna, la madre y su hija tienen la posibilidad de comunicarse sin barreras; sin embargo, como explica Oliver, no existe un lenguaje que les permita expresar todos sus sentimientos. De este modo, el texto muestra que los síntomas del abandono de la madre biológica siguen afectándole a la niña y crean un sentimiento de no pertenecer, pero la lengua verde sirve como manera de aliviar ese sentimiento de una falta de conexión con la madre española.

Otra manera de renegociar las barreras culturales entre madre/hija es entender lo que significa la adopción. Barrios, para indagar este concepto, presenta el sentimiento de abandono como un tema recurrente en la novela para deconstruir la idea de que la relación madre-hija sea natural. Esto nos remite al capítulo “Maternal Law” de la obra antes aludida de Kelly Oliver, quien resume las ideas de Julia Kristeva, cuando dice que “the mother-infant relationship is already a social relationship because there is already communication and social exchange between mother and infant... the body itself sets up the structure of social relations” (112). Así, para Nix, esta relación social primaria está rota porque su madre biológica la abandonó. La niña intenta reinventar su vida y despedirse del rechazo

de su madre biológica al inventar historias que reimaginan su origen. Aunque lleva varios años viviendo en España y sabe que la adoptaron de China, empieza a entender lo que significa: que no nació del vientre de su madre española, a diferencia de sus amiguitas que fueron gestadas por sus madres. Desde la perspectiva de los padres y los hijos adoptivos, hay varios efectos psicológicos, como el sentirse abandonado (el niño) o culpable (la madre), además del desarrollo emocional, físico y cultural del niño. En ese sentido, Rachael Stryker, en su artículo sobre la adopción transnacional en los Estados Unidos, habla del desarrollo emocional de niños adoptivos y explica que los padres de esos niños creen que existe un tipo de amor de padres (*parental love*) que es “curative, in that it is thought to be able to heal children of any physical and emotional wounds that being raised in institutions abroad may have been inflicted upon them, and productive, in that it is thought to be able to transform children, despite their disadvantaged backgrounds, into ... children that can express genuine family feeling” (52). Barrios utiliza esta idea del amor curativo de la madre como contrapeso al sentimiento de abandono para ilustrar que una relación entre madre e hija adoptiva se escoge y se construye por las historias que se cuentan.

A su vez, la autora usa la historia del Armario de las Lenguas para crear un espacio lingüístico donde la niña puede explorar lo que significa ser adoptada. El Armario de las Lenguas es una forma de escapar de su realidad y de encontrar las respuestas que busca: “¿Por qué la habían abandonado? ¿Por qué a ella? ¿Por qué?” (135). Se describe el Armario como “lleno de pájaros y de corazones y... Y de muchas cosas” (140). Durante la noche, emprende un viaje usando dicho Armario, que la despierta con voces en diferentes lenguas:

?	?	?	?	?
Español	alemán	chino	francés	portugués
¡Muá!	Schmatz	Po!	Smack!	Chuac! (140)

La niña imagina las perchas del armario besándose en muchas lenguas: “la española daba un beso; la inglesa dos; la francesa, cuatro; la marroquí, doce”(141), pero para el viaje a su origen, la niña responde al beso chino “Po!”. Esa conexión con su lenguaje natal le despierta un recuerdo de su madre china, al tiempo que el Armario de las Lenguas sirve como un vehículo para revivir su pasado: “Nix intentó revivir lo que sus labios habían reconocido... El sonido era tan dulce, pero el olvido que lo acompañaba era agrio” (142). Episodios similares se repiten cada noche, con un sonido nuevo, “pom pom” (65), “barriga” (84), “ja ja ja” (108), “¡pum pum! (127), “¡ay!” (153), “beeee” (156), hasta que el Armario no aparece más. Así, cada noche que pasa, la niña aprende más sobre las varias culturas que representan las lenguas y encuentra una conexión con el español (su lengua principal) y el chino (su lengua de origen). Las aventuras nocturnas con el Armario de las Lenguas sirven como un símbolo del proceso de adaptación para Nix que le muestran que las barreras lingüísticas no existen entre ella y su madre. Cuando el Armario deja de hablarle, aparece el cuco para guiarla en su viaje a la barriga simbólica de su madre biológica, un viaje que representa su manera de renacer y de re-escribir su historia de niña abandonada a niña querida.

Conviene tener en cuenta aquí que, para crear un vínculo entre las familias con hijos adoptivos, existe una mitología china que explica que hay predestinación cuando se habla

de la adopción. En su libro *Hijos de colores*, Ilde Llanes cuenta la leyenda china del hilo rojo: “entre dos personas destinadas a encontrarse existe un hilo rojo invisible que las une sin importar el tiempo, el lugar o las circunstancias. El hilo se puede estirar o contraer, pero nunca romper” (144). Según las experiencias narradas en el libro, “[t]odos los padres y madres que han adoptado en China conocen muy bien esta leyenda y la emplean metafóricamente para referirse al vínculo que existe entre ellos y sus hijos adoptivos” (144). Al utilizar este discurso basado en la idea de destino para crear una historia placentera de su origen para sus hijos, los padres pueden empezar a formar lazos afectivos que los incorporan a sus vidas en España. La idea de predestinación o la búsqueda de una razón ontológica de por qué esa niña está con esa familia surge cuando los padres de niños adoptivos hablan de sus relaciones. Muchos de ellos utilizan lo que Howell y Marre llaman “a discourse of destiny” para hablar de las relaciones que tienen con su hijo: la idea que ese niño en particular les pertenece por razones mágicas o por predestinación (304). Así, el depender del concepto del hilo rojo es una manera de que los padres puedan dejar de cuestionarse y de aceptar a su hijo como suyo. Siguiendo esa línea, para Barrios, la búsqueda de este lazo simbólico (el hilo rojo) entre la madre y su hija se profundiza con el símbolo de la barriga. Además de utilizar esta mitología china del hilo rojo, la madre de Nix quiere establecer un lazo afectivo por el símbolo de la barriga. Para la niña, ese símbolo empieza siendo un lugar de trauma, donde su dolor de haber sido abandonada por su madre biológica se repite. La barriga simboliza el origen de un bebé, que para Nix es su madre biológica, no su madre española. Para poner este símbolo en un contexto teórico, Oliver habla del “desire to possess an original mother...produced through the operation of imaginary supplementarity” (64). Aunque para esta autora esta suplementariedad produce un intercambio entre el significado de términos, como *true-mother*, *fantasy mother* y *absent mother* (64), en la obra de Barrios este deseo de poseer a la madre original se ve en proceso de entender lo que significa nacer. Al entender que no nació del vientre de su madre, Nix le pregunta, “¿Tú no estás triste porque yo no nací de tu barriga?”, a lo que su madre responde “Estuve triste hasta que fui a buscarte a China” (Barrios 59). Esa conversación entre ellas y el concepto de nacer de una barriga causa mucha conmoción en la niña, que sigue buscando una respuesta más satisfactoria. Por eso, le grita a su madre “¡Yo quiero salir de TU barriga!” y luego se mete “bajo el jersey de su madre y se acurruc[a] en el espacio en penumbra” (73). El no haber salido del vientre de su madre provoca que Nix sienta un hueco dentro de ella a través de su infancia, simbolizado en las conversaciones sobre la barriga. En ese momento, la narradora explica que la madre entiende que “[s]u amor no bastaba para llenar el agujero que el abandono había dejado en Nix” (95). La niña acostumbra a preguntar si ella salió de la barriga de la madre adoptiva, con la esperanza de que un día la respuesta sea diferente. Aunque la madre biológica la haya abandonado de pequeña, la niña siempre llevará una parte de ella consigo, principalmente, porque sus rasgos físicos son diferentes a los de sus padres españoles. En ese sentido, la narradora explica que “La madre de la barriga era la línea invisible que la separaba de los demás” (168). Los sentimientos que Nix experimenta hacia la situación se representan a través de la desesperación, la rabia y, principalmente, se reflejan en las lágrimas por el abandono que sufrió cuando era tan solo un bebé. El abandono de la madre biológica creó un temor continuo de quedarse sola nuevamente. Como fruto de estos sentimientos, la palabra “barriga” “agitó las sombras en el interior de la niña, al igual que una piedra lanzada al agua. Nix sintió cómo su corazón se llenaba de oscuridad” (58). La pequeña quiere entender por qué su madre biológica la abandonó, pero la única señal que

tiene es su propio cuerpo: “No sabía cómo era [su madre biológica] pero la llevaba en su piel, en sus ojos, en su boca, en su pelo. Se miró detenidamente en el espejo intentando ver en su cara otra cara posible” (150). La conexión simbólica entre barriga / madre causa una situación difícil de entender para Nix. Según Bertran, para una madre, cuando un niño adoptivo tiene preguntas sobre su madre biológica, la madre “believes that the experience of losing one’s mother, to which she has no satisfactory answer, is too harsh for any child” (511). Así, aunque la madre intenta explicar la situación, la niña sigue haciendo preguntas y rabietas con respecto a la situación de la adopción hasta que hace su viaje fantástico a la barriga original de su madre con el cuco. Vale decir que, mientras que la barriga sirve como símbolo de la conexión con la madre biológica, el cuco sirve como símbolo del éxito que pueda surgir de vivir con padres no biológicos. De este modo, otra mitología que inventa Barrios es la historia del cuco, que sirve como modelo de Nix para facilitar su relación con su madre española. El pájaro cuco dentro de la novela es una representación y guía de los niños adoptivos, una criatura que ayuda a Nix a enfrentar la ansiedad que siente ante su situación. Se lo conoce por dejar sus huevos en nidos ajenos, por lo cual todos los de su especie se consideran pájaros huérfanos. El cuco expone la historia de todos los cucos:

Nuestros padres fueron adoptados, nosotros somos adoptados y cuando nuestros hijos nazcan los daremos en adopción.... ¿Qué cuco no ha sentido alguna vez un terrible vacío mientras crecía en su nido adoptivo? ¿Qué cuco no ha soñado alguna vez con encontrar el primer nido?... Sólo nosotros, los cucos, sabemos lo que significa ese tormento y por eso sólo nosotros debemos ayudar a otros a hacer realidad su deseo. (205)

Por eso, los cucos sirven como representantes de los niños adoptivos: porque han vivido el abandono de sus padres originales. Según Klein, “[t]he absence of the mother arouses in the child anxiety lest it should be handed over to bad objects” (121) y es esta ansiedad “the dread of being alone, of the loss of love and of the love object” la que tanto le impide a Nix entender su lugar en el mundo (92). Por eso, para conquistar este miedo, Barrios utiliza la figura del cuco. Este pájaro salido del reloj del Armario de las Lenguas emprende un viaje hacia la imaginación de Nix para llevarla a su primer nido, donde le dice: “Para saber quiénes somos y a dónde vamos es preciso conocer el lugar de donde venimos” (Barrios 201). Pero, para Nix, la expresión de los sentimientos del cuco “había despertado dentro de ella las sombras, que ahora se agitaban repitiendo como un eco las palabras del cuco: vacío, encontrar, tormento, deseo...” (206). La fantasía del cuco sugiere que ella pueda romper las barreras entre ella y su madre adoptiva, pero la pequeña sigue luchando con las ideas del abandono. De esta manera, como símbolo de los niños adoptivos, el cuco representa lo positivo de la situación, así como también una manera de reinterpretar y aceptar la historia de una familia adquirida, en vez de una familia biológica. Dicho en otras palabras, mientras el cuco sirve como guía para Nix, ella empieza a ver cómo la biología no tiene que ser la relación principal entre ella y su madre. En su rol como símbolo de niños adoptivos, el cuco explica la importancia del viaje de la niña. El viaje que hacen juntos es un viaje solitario, en donde no existe la madre para guiarla. Por eso, el cuco sirve como intermediario entre las dos madres “the real, loving mother” (para Nix, su madre adoptiva) y “the terrifying mother” (su madre biológica) (Klein 92). Le dice a Nix: “Yo soy el guía que te va a mostrar el camino hacia el lugar con el que llevas soñando noches

y noch...zzz” (Barrios 189). El camino hacia la barriga de la madre biológica de Nix, entonces, consiste en un viaje para regresar nuevamente a su vientre. Cuando el cuco declara que “[l]os pájaros regresamos cada año al lugar donde una vez fuimos felices, así que nadie mejor que nosotros podía servir de guía en un viaje de estas características” (Barrios 202-203), eso es lo que quiere Nix: regresar a su origen, pero al origen que ella quiere. Una vez llegada allí, es tiempo de que ella decida con cuál madre vivir su vida. De esta manera, al participar en este viaje con el cuco, Nix puede reimaginar su vida desde un principio nuevo: “[va] a nacer de nuevo y [será ella] quien escoja una madre, un padre, una familia, un hogar” (198). El cuco le cuenta que el abandono no es todo “mal”, sino que su madre “eligió con mucho cuidado a [los] padres adoptivos y el que sería [su] nido” (207). No obstante, la idea de regresar a la barriga de su madre aterroriza a Nix y, junto a este temor, siente desconfianza hacia su pájaro guía. Teme que el pájaro, así como abandona a sus crías, la abandone a ella también o –peor aún– que la deje en una barriga equivocada. Sin embargo, el sueño de la barriga termina bien y “[l]uego vino el olvido” (247) y un “rugir de agua, como cuando revienta una presa empañó los cristales del dormitorio de Nix, humedeció las sábanas, ablandó las patas de la cama... Pero en la casa nadie oyó nada porque todos dormían” (249). Por lo tanto, además de que el cuco sirve como símbolo en la novela, el viaje que hacen él y Nix es una metáfora de la posibilidad de desarmar la diferencia entre lo innato y lo adquirido y reimaginar su vida como hija biológica de su madre adoptiva. Para establecer una relación primaria e íntima con su madre adoptiva, Nix emprende un viaje fantástico a la barriga de su “madre de barriga”, expresión que usan Nix y su madre para distinguir entre ella (su madre adoptiva) y la otra (su madre biológica). Este viaje es una metáfora para que la niña pueda entender su vida de otra manera y su adopción como su destino (el hilo rojo). Los sonidos utilizados por el cuco representan el lenguaje infantil (*childhood language* de Julia Kristeva) que ayudan a la niña a entender su “uncertain position of ... identity” (Kristeva 291). Durante el viaje, el cuco es su guía y ambos se comunican usando sonidos y repeticiones, un efecto que reitera la importancia del uso del lenguaje en la novela. Al llegar a la entrada de la barriga, el cuco le explica que no todo se puede saber: “Cucú cu-cuando crezcas más aprenderás que el espacio y el tiempo son relativos” (Barrios 218). Los sonidos “cucú cu-” se repiten cada vez que el cuco dice una palabra que empieza con cu, “cucú cu-cuando” (220, 225, 233, 243), “Cucú cu-cuando” (222, 224), “cu-cú cu-cuidado” (222), y “cucú cu-cuéntame” (225). Esas palabras sonoras ponen el énfasis en que la audiencia del cuco es una niña pequeña y su musicalidad recuerda a otros viajes de niños acompañados por bichos que cantan.⁶ No obstante, además de la musicalidad de la voz del cuco, durante el viaje de Nix aparecen otros sonidos, como el sonido del cuco volando: “FIUUUUUUUUUUUU” (220, 224). Así, tal como se puede apreciar, el uso de diferentes tamaños de letras también enfatiza el movimiento y el sonido de la palabra onomatopéyica, con las letras que se agrandan a medida que se acercan a Nix. Al cumplir su misión (llegar al vientre), también necesitan salir de allí, y el cuco le cuenta sobre su viaje: “Cucú cu-cuando el TAC TIC TAC TIC TAC TIC suene tan deprisa que solo entiendas TCTCTCTC habrá llegado el momento de salir. Allí dentro no te puedes quedar. El sonido TCTCTCTC será la señal” (231). El sonido es el de los latidos del corazón al revés, un sonido que simboliza la conexión entre Nix y su “madre de barriga”. La sonoridad del lenguaje se asocia con los ruidos corporales del útero materno y muestra la conexión entre la niña y el viaje imaginario a su origen, ese viaje que supone un paso para que Nix pueda entender de dónde

viene. Así, el viaje al útero funciona como una manera de renacer para Nix, donde puede recrear el ritual del nacimiento.⁷ Los sonidos representan el espacio interior de la barriga y su ambiente tranquilo para la niña, una tranquilidad que no encuentra en su vida diaria. La conexión entre lenguaje y madre indica un vínculo investigado por Kristeva, quien habla del lenguaje poético y su “presymbolic and trans-symbolic relationship to the mother” (137). Según esta autora, la función simbólica de dicho lenguaje poético consiste en reactivar la conexión con el elemento maternal (136). Por eso, al estar dentro del vientre, hay sonidos que calman a Nix mientras flota en el líquido amniótico de su fantasía: “Shhhhhhhh, shhhhhhhh, y su enojo y sus preocupaciones se fueron desvaneciendo. Shhhhhhhh, shhhhhhhh y sus párpados cayeron, pesados, muy pesados” (Barrios 243): esos sonidos sirven como recuerdo de su primer hogar, el útero de su madre biológica. Si se piensa, entonces, como sugiere Kristeva, que la relación madre-hijo “is probably one of the most important factors producing interplay within the structure of meaning as well as a questioning process of subject and history” (137), al representar de nuevo su nacimiento, Barrios permite que la niña encuentre esa conexión primordial con su madre. El uso de sonidos da la sensación de paz y remite a la vida antes de nacer, prelingüística, por lo cual este viaje es una aventura fantástica de la niña para poder entender su comienzo y empezar a comprender su conexión con sus dos madres. Su guía, el cuco, al llegar a la barriga, le explica la importancia de estar allí:

Escucha, escucha los latidos del corazón porque éste es, ha sido y será tu primer reloj.
Escucha, escucha el rumor de la sangre y el fragor del aire porque son la vida que da vida a tu cuerpo. [...]

Escucha, escucha el eco de tus pasos cuando descendiste la primera vez porque aquí no volverás.

Escucha, escucha, incansable viajera, no podrás quedarte allí donde te llevo.

Escucha, escucha, una vez que salgas se cerrará la puerta.

(Barrios 226)

Como se puede observar, la repetición hipnótica de la palabra “escucha”, así como los sonidos que tiene la palabra hacen pensar en el sonido anterior del “shhh” y su conexión con los sonidos del útero. Al combinar la repetición con los recuerdos de la madre original, la autora reimagina el nacimiento de la niña y hace hincapié en su futuro (“regresarás, volverás”), que no está atado a esa mujer que le ha dado a luz (Barrios 226). La niña tendrá que salir, dar unos pasos, ser una viajera. Esa experiencia imaginada le ayuda a revivir su nacimiento, gracias a la cual Nix puede empezar a entender de dónde viene. Vemos aquí, entonces, la imaginación de la niña cuando fantasea este viaje hacia su madre biológica, guiado por el cuco. Asimismo, en toda la novela también hay ejemplos de la creación de un lazo afectivo entre Nix y su madre adoptiva, como el de la alimentación. En efecto, una de las experiencias únicas entre una nueva madre y su hija es la conexión establecida al comer. Según Melanie Klein, en su estudio de 1956, el primer vínculo entre madre e hijo es el pecho de la madre, en tanto “[t]he relation to the gratifying breast in some measure restores...the lost prenatal unity with the mother” (211). Observamos en la novela que, al hablar de amamantar, Nix le pregunta a su madre si alguna vez ella bebió leche de su pecho. Cuando la madre responde que no, Nix intenta buscar leche de ella: “La madre intentó separarla, pero la niña se apretó con fuerza contra ella y la mujer, confundida por sus propios sentimientos, la dejó. Lo que la niña deseaba también era su deseo” (Barrios

149). Esa escena tan tierna ilustra tanto el deseo de Nix de recrear la conexión íntima formada por recibir leche de su madre como el deseo de la madre de haberlo hecho por su hija. En ese sentido, según explica Klein, el deseo de la madre y de la hija de haber experimentado este vínculo se revela cuando se dice que hay “the innate feeling that there exists an object which will give [the child] all [she] needs” (212). Como ninguna de las dos tuvo la experiencia añorada de amamantar, ambas buscan otra experiencia u objeto como sustitución. Se explica que “[I]o que ella [Nix] deseaba con todas sus fuerzas era haber nacido de la barriga de su madre” (Barrios 135), por lo cual eso la hace sufrir y la obliga a buscar alternativas porque cree que no puede tener ese lazo primario con su madre adoptiva. De este modo, las dos participan en un mutuo engaño para intentar crear una conexión natural (original) entre madre e hija. Para llenar este hueco, ambas tienen que inventar un espacio lingüístico que sirve como su espacio natural compartido. Las historias recrean el pasado de Nix para simplificar su proceso de adaptación a su vida como hija española.

Otro ángulo que presenta la novela es la adaptación cultural, mostrada por la metáfora del viaje al útero, es decir, el viaje fantástico que toma Nix con el cuco como guía. Al respecto, Oliver explica que “[b]irth itself is also an experience of separation, one body separated from another” y que “[b]ecause the structure of separation is bodily, these bodily operations prepare us for our entrance into language” (111). Así, para renegociar la primera separación de la madre biológica, Barrios propone un viaje fantástico, utilizando otro tipo de lenguaje, para experimentar de nuevo el nacimiento. Ese viaje, que empieza con el Armario de las Lenguas, muestra el proceso de Nix de adaptarse a un nuevo conocimiento de la realidad de su origen y de su vida con su familia española. Según Grice, entender de dónde vienen las niñas adoptivas se ve como “an essential element in building a child’s self-esteem” (131), así que los padres trabajan para que sus hijas se sientan parte de España, pero también buscan una conexión con China, el país donde nacieron. Grice continúa explicando que “the way in which the child perceives and negotiates her ethnic/racial identity is central to her overall sense of esteem as well as her acceptance and ease with her adopted status” (141). Barrios, por su parte, contempla este balance entre las culturas de España y China en su novela al narrar el viaje imaginado de Nix hacia su origen. Utiliza el viaje con el cuco como una manera de mostrar cómo ella puede empezar a aceptar su vida española: “Ahora será distinto—vas a volver a nacer y serás tú quien escoja una madre un padre una familia un hogar” (199). Sin embargo, el poder elegir no la satisface porque ya empieza a entender que su madre española es su madre. Explica que “[s]u deseo de regresar a la barriga de la madre iba a hacerse realidad y sin embargo no estaba contenta” (200). Vale decir que, aunque el mundo imaginado de Nix le ayuda a procesar su vida, todavía tiene que expresar sus deseos. Su vida psico-emocional cambia durante la novela mientras busca su lugar de pertenencia en el mundo.

En conclusión, en la novela se recurre a la fantasía y a los cuentos para manipular la historia de adopción de Nix. En vez de padecer un trauma, ella puede revivir los momentos clave de su existencia. En la narración, puede recuperar el lenguaje y utilizarlo para poder entender su posición en el mundo. La relación madre/hija ya no depende de estructuras jerárquicas, sino de una relación de interdependencia y afecto mutuo. Se utilizan los sonidos onomatopéyicos para expresar lo que no se puede decir con palabras, se usan los símbolos del cuco y la barriga y se recurre a la metáfora del viaje al útero como maneras de explicar el proceso psicológico de una niña a entender lo que es ser una niña china adoptada en España. Así, con la creación del mundo fantástico en la novela, la autora

muestra cómo esta pareja de madre/hija supera los efectos psicológicos de ser adoptada y crea una manera de revivir los momentos malos del abandono. Usando el símbolo del cuco, un lenguaje inventado y la sonoridad y la repetición de las palabras, el texto de Barrios relata una historia de los problemas que enfrenta Nix como niña china adoptada en España, de manera tal que *El alfabeto de los pájaros* funciona como comentario social sobre la situación de las niñas adoptivas chinas en España y muestra cómo el uso de un lenguaje simbólico puede ayudar a formar vínculos afectivos entre madres e hijas. La novela narra el sentimiento de abandono de la niña respecto de su madre biológica, la frustración ante su rechazo y las dificultades de integrarse completamente en el seno de su familia—y de la sociedad—española. Al usar un lenguaje literario tan rico, Barrios muestra cómo una madre y su hija pueden crear un mundo de comunicación entre ellas que les permite establecer, explorar y entender su relación sin las estructuras jerárquicas culturales de las familias adoptivas. Aunque esta novela ya es única por la perspectiva que proporciona, es también una prueba de la necesidad de escuchar la voz de estas niñas, la llamada “Generación Mei Ming” o la generación sin nombre⁸: la de estas niñas, de las cuales aproximadamente 18.000 viven en España y luchan con la idea de identificarse (como parte de una *generación*). De este modo, esta obra inaugura una conversación de nuevas maneras de interpretar la relación madre/hija en una situación transcultural.

NOTAS

¹Estadísticas extraídas de “Chispaña. Vivir para trabajar o trabajar para vivir”, 20 minutos. Fuentes: INE (Instituto Nacional de Estadística), Seguridad Social, CIA World Factbook, Fundación Consejo España China, ESADE China Europe Club, Revista CIDOB d’Afers Internacionals (Amelia Sáiz). Disponible en: <https://microsite.20minutos.es/china-datos-chinos-espana-empresas/>

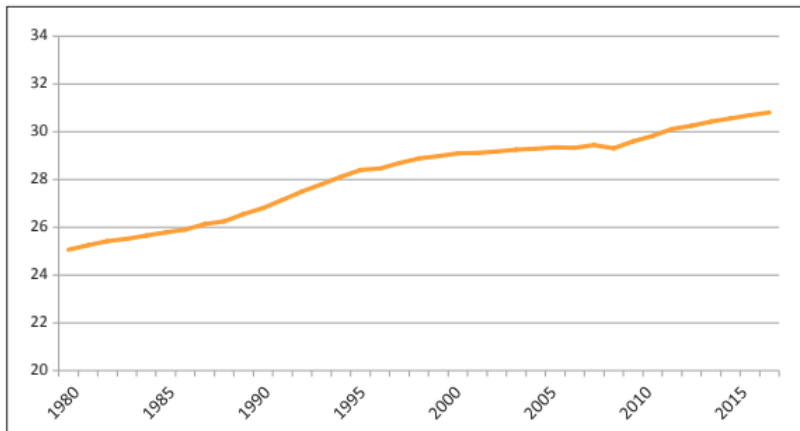
²Véanse, por ejemplo, los libros de no ficción *Hijos de colores: todo lo que debes saber sobre la adopción* de Ilde Llanes (Océano, 2010); *Adopción e identidades: cultura y raza en la integración familiar y social* de Núria Beà, et al. (Octaedro, 2011); *En busca de Clara: diario de adopción* de Cristina Palacio (E-book, Kindle Edition, 2016); e *Indómito y entrañable: el hijo que vino de afuera* de José Ángel Giménez Alvira (Gedisa, 2010).

³Su novela *El alfabeto de los pájaros* (Seix Barral, 2011) obtuvo el Premio Troa “Libro con Valores”. Barrios también ganó el VII Premio Iberoamericano de Poesía “Hermanos Machado” por su libro de poesía de 2017 *La luz de la dinamo* (Vandalia, 2017), además de un premio previo de poesía, el II Premio Ateneo de Sevilla de Poesía, por *El hilo de agua* (Algaida, 2004).

⁴ Un grupo llamado “El Club de las Malas Madres” trabaja para ayudar a las empresas a buscar maneras de conciliar el trabajo y la familia. Véase: <https://clubdemalasmadres.com/como-implantar-medidas-conciliacion-empresas/>

⁵En el *Informe España 2018* (174), el siguiente gráfico muestra la evolución de la edad media de maternidad:

Gráfico 7 – Evolución de la edad media de las mujeres al nacimiento del primer hijo en España. 1980-2016



Fuente: Elaboración propia a partir de INEbase, *Indicadores Demográficos Básicos*.

⁶Los ejemplos de la novela podrían compararse con los personajes de las películas de Disney “Pepe Grillo” (en inglés, *Jiminy Cricket*) de *Pinocho* y la luciérnaga de *La princesa y el sapo* (título dado en América latina) o *Tiana y el sapo* (título dado en España).

⁷Grice explica que “Another recurrent practice is the reenactment of a “birth ritual,” in which mother and adopted child establish a narrative of sorts to explain how they came together” (137).

⁸Esta referencia viene del documental del mismo nombre, *Generación Mei Ming: miradas desde la adolescencia*, dirigido por David Gómez Rollán para RTVE en 2015.

OBRAS CITADAS

- Barrios, Nuria. *El alfabeto de los pájaros*. Seix Barral, 2011.
- Beà, Núria; Cesarina Ontiveros; Montserrat Rius; María José Ruiz, y Eulàlia Torras. *Adopción e identidades: cultura y raza en la integración familiar y social*. Octaedro, 2011.
- Berástegui Pedro-Viejo, Ana; Blanca Gómez Bengoechea, y Salomé Adroher Biosca. *Adopción internacional en la Comunidad de Madrid. Una guía para orientar y ayudar a las personas que estén pensando adoptar un niño en el extranjero*. Instituto Madrileño del Menor y la Familia, 2017, www.madrid.org/bvirtual/BVCM014016.pdf. Accessed 19 May, 2019.
- Bertran, Marta. "Being a mother and father in international adoption in Spain: Towards the child's wellbeing". *Childhood*, vol. 20. no. 4, 2012, pp. 507-520.
- Castro Martín, Teresa; Teresa Martín García; Julia Cordero, y Marta Seiz. "El desafío de la baja fecundidad en España". *Informe España 2018*. Edited by A. Blanco, A. Chueca, J.A. López-Ruiz and S. Mora. Universidad Pontificia Comillas, Cátedra J.M. Martín Patino, 2018. www.blogs.comillas.edu/informe-espana/informe-espana-2018/. Accessed 15 March, 2020.
- Chen, Paloma. *Crecer en 'un chino': hablan los hijos de los restaurantes y los bazares de todo a 100*. www.crecerenunchino.wordpress.com/ Accessed 1 November, 2019.
- "Chispaña". *20 minutos*. www.microsite.20minutos.es/china-datos-chinos-espana-empresas. Accessed 1 November, 2019.
- El Club de las Malas Madres*. www.clubdemalasmadres.com. Accessed 20 May, 2019.
- "España registra la tasa de natalidad más baja en 40 años". *El Confidencial*, 19 June, 2018. www.elconfidencial.com/economia/2018-06-19/espana-natalidad-poblacion_1580932/. Accessed 19 May, 2019.
- Giménez Alvira, José Ángel. *Indómito y entrañable: el hijo que vino de afuera*. Gedisa, 2010.
- Gómez Rollán, David, director. *Generación Mei Ming: miradas desde la adolescencia*. David Gómez Rollán Photography & Films, 2014. www.rtve.es/alacarta/videos/documentos-tv/generacion-mei-ming/2946389/. Accessed 16 March, 2021.
- Grice, Helena. "Transracial Adoption Narratives: Prospects and Perspectives". *Meridians*, vol. 5, no. 2, 2005, pp. 124-148.
- Howell, Signe. "Adoption of the Unrelated Child: Some Challenges to the Anthropological Study of Kinship". *Annual Review of Anthropology*, vol. 28, 2009, pp. 149-166.
- Howell, Signe, y Diana Marre. "To Kin a Transnationally Adopted Child in Norway and Spain: The Achievement of Resemblances and Belonging". *Ethnos*, vol. 71, no. 3, 2006, pp. 293-316.
- Instituto Nacional de Estadística. "Edad media al primer matrimonio según sexo y nacionalidad (española/extranjera)". www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=1380. Accessed 11 December, 2019.
- Klein, Melanie. *The Selected Melanie Klein*, edited by Juliet Mitchell. Free Press, 1987.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, 1980.

- Leinaweaver, Jessaca B, Diana Marre, and Susan Frekko. "Homework and transnational adoption screening in Spain: the coproduction of home and family". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 23, 2017, pp. 562-579.
- Ley, Marta. "España, tercer país del mundo que más adopta". *El Mundo*, 22 January, 2015. www.elmundo.es/blogs/elmundo/mas-datos/2015/01/22/espana-tercer-pais-del-mundo-que-mas.html. Accessed 5 June, 2019.
- Llanes, Ilde. *Hijos de colores: todo lo que debes saber sobre la adopción*. Océano Ámbar, 2010.
- Marcos, Jairo. *Rasgados: un viaje a la adopción internacional España-China*. Noufront, 2010.
- MB Agencia literaria. "Nuria Barrios". www.mbagencialiteraria.es/en/authors/nuria-barrios/. Accessed 20 May, 2019.
- Oliver, Kelly. *Family Values: Subjects between Nature and Culture*. Routledge, 1997.
- Palacio, Cristina. *En busca de Clara: diario de adopción*. Madrid: Manual Comunicación, 2006.
- Rovati, Lola. "La mejor edad para ser madre (en términos biológicos) son los 25 años". *Bebés y más*. www.bebesymas.com/embarazo/la-mejor-edad-para-ser-madre-en-terminos-biologicos-son-los-25-anos. Accessed 25 August, 2019.
- RTVE. "Generación Mei-Ming: miradas desde la adolescencia". *Documentos TV*. www.rtve.es/television/20150109/documentos-tv-generacion-mei-ming-miradas-desde-adolescencia/1081351.shtml. Accessed 1 November, 2019.
- Sanz Villanueva, Santos. "El alfabeto de los pájaros". *El cultural.es*, 25 March, 2011. www.elcultural.com/El-alfabeto-de-los-pajaros. Accessed 7 September, 2019.
- Selman, Peter. "Intercountry Adoption of Children from Asia in the Twenty-First Century". *Children's Geographies*, vol.13, no.3, 2015, pp. 321-327.
- Stryker Rachael. "The War at Home: Affective Economics and Transnationally Adoptive Families in the United States". *International Migration (Geneva, Switzerland)*, vol. 49, no. 6, 2001, pp. 25-49.
- Van Londen, W. Monique; Femmie Juffer, y Marinus H. van IJzendoorn. "Attachment, Cognitive, and Motor Development in Adopted Children: Short-term Outcomes after International Adoption". *Journal of Pediatric Psychology*, vol. 32, no. 10, 2007, pp. 1249-1258.
- Vásquez, Xulio. "La adopción de una niña china cuesta 12.000 euros y si es de Rusia vale 30.000". *La voz de Galicia*, 13 May, 2008. www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/2008/05/13/adopcion-nina-china-cuesta-12000-euros-rusia-vale-30000/0003_6813676.htm. Accessed 10 June, 2020.
- Ye, Susana. "Chiñoles y bananas". *YouTube*, 2 February, 2016. www.youtube.com/watch?v=qpDlcfRdhI. Accessed 1 November, 2019.

Received January 14, 2020.

Accepted August 18, 2020.