

Bioficción, memoria pública literaria y mala conciencia: Teresa de Jesús y Cristina Morales



Biofiction, literary public memory and bad conscience: Teresa de Jesús and Cristina Morales

Cabo Aseguinolaza, Fernando

 **Fernando Cabo Aseguinolaza**
fernando.cabo@usc.es
Universidad de Santiago de Compostela, España

Olivar
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN: 1852-4478
Periodicidad: Semestral
vol. 23, núm. 37, e136, 2023
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 05 Abril 2023
Aprobación: 26 Mayo 2023
Publicación: 01 Noviembre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/85/854278001/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18524478e136>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Este artículo se centra en la llamada bioficción autorial para analizar su dimensión mnemónica, en el contexto contemporáneo de la idea de posteridad y su implicación en la lógica postautónoma del campo literario actual. Se parte para ello de la consideración de la aproximación de Cristina Morales a Teresa de Jesús a través de las tres ediciones de la novela titulada en un principio *Malas palabras* (2015) y luego *Introducción a Teresa de Jesús* (2020) y *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2020). En último término, se plantea las características de una figura autorial que se construye a sí misma desde un ejercicio creativo de mala conciencia, en el que la relación compleja con una autora canónica resulta determinante.

Palabras clave: Bioficción, Posteridad, Memoria pública, Cristina Morales, Teresa de Jesús.

Abstract: This article focuses on the so-called authorial biofiction to analyse its mnemonic dimension in the contemporary context of the idea of posterity and its implication in the postautonomous logic of the current literary field. The starting point for this is the consideration of Cristina Morales's approach to Teresa of Jesus through the three editions of the novel initially entitled *Malas palabras* (2015) and then *Introducción a Teresa de Jesús* (2020) and *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2020). Ultimately, it raises the characteristics of an authorial figure who constructs herself from a creative exercise of bad conscience, in which the complex relationship with a canonical author turns to be decisive.

Keywords: Biofiction, Posterity, Public memory, Cristina Morales, Teresa de Jesús.

UNA HIPÓTESIS

La memoria pública literaria, tal y como se fue desarrollando a partir de la estrecha relación entre la literatura y los Estados liberales en el siglo XIX, hizo de los procesos de biografización uno de sus soportes fundamentales. Como tal, la biografización recurrió a vías muy distintas, que van desde la escritura de biografías en sentido estricto a otras formas próximas del tipo de los obituarios, las necrologías, las semblanzas o, por último, los usos ficcionales de las vidas de autores. Su producción y circulación, por otra parte, no pueden entenderse sin otros marcos más generales de la memorialización pública, en los que la biografización es una constante,

como las conmemoraciones y efemérides culturales o, por ejemplo, los protocolos funerarios, con ocasión de entierros y traslados de cadáveres, particularmente notados en este período. La muerte del escritor es, en último término, la condición indispensable para su panteonización real o simbólica. Quizá sea cierto, como sospechaba Pierre Nora, que la memoria solo aflora y se convierte en objeto de atención una vez que el tipo de relación con el pasado que implica ha dejado de ser efectivo.

A este respecto, resultan particularmente iluminadoras las observaciones que Michel de Certeau incluía en *L'écriture de l'histoire* bajo el epígrafe “La place du mort et la place du lecteur” (1975, pp. 117-120). Allí comparaba la escritura histórica, su estructura de itinerario narrativo, con ciertas colecciones de retratos del siglo XVII articuladas por un determinado recorrido, cuyo objeto eran personas fallecidas merecedoras de recuerdo. No es difícil ampliar la comparación a otras prácticas de memorialización posteriores que se asociaron estrechamente a la institución contemporánea de la literatura, en cuyo entorno proliferaron usos, especialmente en el siglo XIX, ligados a la conmemoración de los escritores difuntos mediante retratos, esculturas, monumentos sepulcrales o incluso ediciones póstumas. Se trataba de protocolos de consagración muy ligadas a los nacientes Estados liberales. La historiografía, incluida la literaria, puede considerarse, en efecto, como una de estas prácticas, quizá incluso como la culminación de todas ellas. Se asentó, escribe De Certeau (1975, p. 119), sobre “la reconduction du «mort» ou du passé dans un lieu symbolique, [que] s’articule ici sur le travail visant à créer dans le présent une place (passé ou future) à remplir, un «devoir faire»”.

Con este trasfondo, cabe proponer la hipótesis de que la escritura bioficcional, tan profusa en las últimas décadas, cumple una función asumible en el contexto memorial y necrocéntrico al que acabamos de apuntar, si bien, obviamente, muy afectado por las alteraciones profundas de la institución y la cultura literarias, así como del sentido de temporalidad inherente a estas, en cuyo núcleo se halla la idea de posteridad. Es más, algunas prácticas biofccionales poseen una sintomaticidad particularmente notable en esta modificación de la posteridad literaria como “lieu symbolique”, en la medida en que también incorporan algunas de las tensiones caracterizadoras del campo literario actual.

LA CONMEMORACIÓN TERESIANA DE CRISTINA MORALES

Esta es la perspectiva desde la que en este artículo se propone un acercamiento a la novela que Cristina Morales publicó originalmente en 2015 con el título *Malas palabras*, en la editorial Lumen, y que luego, con una posición autorial mucho más asentada en el campo literario, tras haber ganado el Premio Herralde en 2018 y el Premio Nacional de Narrativa con *Lectura fácil*, circularía, ya al margen de la editorial Lumen, bajo el título de *Introducción a Teresa de Jesús* (Anagrama, 2020) y aún de *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (Anagrama, 2020). *Malas palabras* fue en origen el tercer libro de Morales, tras los relatos de *La merienda de las niñas* (2008) y la novela *Los combatientes* (2013), y se presentaba como un complemento o, mejor —por la propia ambigüedad del término—, como un *suplemento* ficticio del *Libro de la vida* teresiano.¹

En realidad, estamos ante tres novelas distintas, si admitimos que los cambios de título no son accesorios y aceptamos que las piezas paratextuales que se fueron añadiendo en cada caso transforman la obra formal y pragmáticamente. Volveremos sobre ello. En todo caso, el cuerpo central de la ficción está constituido por las notas que Teresa habría escrito en paralelo a su libro autobiográfico. Como en este, la voz narrativa de la ficción de Morales se figura como la de la propia Teresa de Jesús, quien vuelve sobre su vida en un relato fragmentario cuyo hipotexto patente es el *Libro de la vida* de la santa de Ávila. Se trata, pues, de un relato de ficción en el que se figuran elementos biográficos de una autora canónica real y que, al mismo tiempo, se presenta como una reescritura o, mejor, una escritura alternativa a la de una de sus obras más conocidas.

La primera versión de la novela apareció publicada el año 2015 en un marco estricto de memoria pública literaria, con ocasión de la conmemoración del quinto centenario del nacimiento de Teresa de Jesús, acompañando —suplementando— una nueva edición del *Libro de la vida*, que lanzó Lumen también con

motivo de la efeméride en una operación editorial conjunta. En ese mismo contexto de conmemoración pública, aparecieron otras muchas obras que incidían igualmente en la figura biográfica y literaria de la carmelita: Espido Freire, Fernando Delgado, José Manuel de Prada, Jesús Sánchez Adalid, Josefina Molina, todos publicaron al calor del centenario teresiano en el año 2015. Y también a él se acogió la traducción castellana de otra ficción biográfica centrada en la figura de la escritora abulense, sin duda significativa: *Thérèse, mon amour. Sainte Thérèse d'Avila*, de Julia Kristeva (2015), originalmente aparecida en 2008. Por otra parte, sin pretender la exhaustividad, viene bien recordar que una obra teatral anterior como *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga —adaptada recientemente al cine por Paula Ortiz (2023)— se vio impulsada por la conmemoración en su proyección transatlántica y que otra posterior, de Paco Bezerra, *Muero porque no muero. La vida doble de Teresa*, situaría la vuelta a la vida de la protagonista precisamente en el momento del Quinto Centenario, haciendo de su posteridad o *afterlife* un tema central.² La posvida de la santa de Ávila es, sin duda, una de las más intensas y fructíferas de las vinculadas al pasado literario hispánico, y además se halla muy focalizada sobre distintos aspectos de su trayectoria biográfica, que, en este caso, no puede desvincularse de su propia escritura.³

Estos usos bioficcionalizados orientados hacia la figura de escritores y escritoras del pasado constituyen, como anticipábamos, un ejercicio de desviación de la biografización como dispositivo mnemónico, que se adapta a un contexto contemporáneo sumamente escurridizo. El campo literario se ha visto transformado por tensiones muy notables, que afectan a su identidad misma, en la línea de la postautonomía a que se refirió, según se sabe, Josefina Ludmer (2007).⁴ Como consecuencia, la legitimidad estética de las figuras autoriales también ha sufrido la afectación de su estatuto, y hace tiempo que no puede acogerse a modelos de prestigio decaídos. Pueden ser, eso sí, reemplazados por otros, como muestra cada vez más la dependencia respecto a las formas de visibilización mediática y de validación como mercancía que tienen su piedra de toque en la circulación editorial e intermedial de la obra. Nótese, aunque no haya ahora ocasión de desarrollarlo, la aparente paradoja de que, en tal situación, la bioficción pueda funcionar en ocasiones como un gesto de autorreferencia literaria y quizá, a veces, como manera de autoafirmación defensiva del medio literario, al tiempo que delata una obvia condición postautónoma. En una línea algo distinta, cabe apuntar también la capacidad de determinados usos biofccionales para tramar una corrección y actualización de un pasado y una tradición,⁵ que oscila entre el homenaje y la revelación, la apropiación y el desvío, más o menos oportunistas, más o menos penetrantes, pero de una indudable eficiencia en un contexto cultural donde lo biográfico se ha convertido en un molde cultural de peso extraordinario.⁶

TENSIONES DE LA BIOFICCIÓN

En el ámbito hispánico, esta tendencia bioficcional, centrada en vidas literarias, ha conocido una intensísima frecuentación a ambos lados del Atlántico, con muy variados registros.⁷ Pero no se trata, naturalmente, de un fenómeno endémico ni responde solo a condiciones locales. Dentro de lo que se ha llamado *novela global*, hay una profusa línea de producción de reescrituras de textos clásicos de determinadas tradiciones. Viene de muy atrás esta tendencia, pero es lo cierto que en los últimos años ha adquirido un sesgo tan intenso como significativo. De hecho, esta fiebre hipertextual de reescritura de obras canónicas ha llamado desde hace algún tiempo la atención de diversos estudiosos, como Christian Moraru (2005). Lo significativo para nosotros es que, en una línea que complementa y a menudo intersecciona con la anterior, también ha multiplicado sus manifestaciones la bioficción centrada en autores de determinadas tradiciones nacionales, ahora presentes como personajes en contextos de ficción. Es lo que ya en 1999 mereció la acuñación de “Author fictions” o “Author as character fictions” (Franssen y Hoenselaars, 1999) y que, como fenómeno, no hizo más que crecer en los años siguientes.⁸ (Savu, 2009)

La obra de Morales es ambas cosas, tanto una peculiar reescritura —una escritura suplementaria, en este caso— como una bioficción, por cuanto su referente es el *Libro de la vida* teresiano, que, obviamente, incluye la referencialidad biográfica como un aspecto central. Pero se imponen algunas precisiones sobre la estrategia bioficcional que ayudarán a centrar el caso que nos ocupa. Un rasgo inherente a las prácticas biofccionales es la focalización sobre aspectos factuales de la figura biográfica, al tiempo que se inscriben en un flujo de discurso y circulación textual. Esta inscripción prevalece sobre su carácter de determinación estrictamente referencial, por mucho que el aserto de facticidad sea particularmente efectivo en esta clase de obras. Difícil resistirse a recordar a este propósito al Barthes que, en *Sade, Fourier, Loyola*, de 1971, instauraba la noción de biografema:

Car s'il faut que par une dialectique retorse il y ait dans le texte, destructeur de tout sujet, un sujet à aimer, ce sujet est dispersé, un peu comme les cendres que l'on jette au vent après la mort (au thème de l'urne et de la stèle, objets forts, fermés, instituteurs du destin, s'opposeraient les éclats du souvenir, l'érosion qui ne laisse de la vie passée que quelques plis): si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des «biographèmes» dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la manière des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion; une vie «trouée», en somme. (Barthes, 2002, pp. 705-706)

Barthes concebía implícitamente la intención biográfica como un *memento mori*, (Dosse, 2007, 306) y sugería la proyección o construcción de una visión alternativa a la posteridad canónica, asociada a la memoria pública, en la medida en que contraponía el biógrafo solemne que consagra la memoria del escritor difunto con aquel otro “amical et désinvolte” que opta por la selección despreocupada, en apariencia, de algunos detalles. Asociaba el primero con la imagen de la urna y la estela funeraria, mientras el segundo encontraba su símil en las cenizas que se esparcen al viento. La muerte sigue siendo clave de arco de la escritura literaria e, indudablemente, quedan sugeridas las alteraciones profundas del concepto de autor o de la función autor —en sentido foucaultiano— y, en consecuencia, las que modifican la condición pretendidamente maciza y monumental de la posteridad tradicional.

No resulta tan claro, sin embargo, que la posvida bioficcional de muchas de las creaciones contemporáneas —por mucho que Alain Buisine, acuñador de la noción de bioficción en 1991, escribiese sus novelas sobre Proust o Balzac alentado por la idea de biografema— se atengan simplemente a la dispersión utópica a la que para sí aspiraba Barthes, si fuese un “écrivain mort”. La posvida bioficcional que abren obras como la de Morales depende de la circulación editorial y de mercado, así como de las formas de visibilidad que estas crean. Las bioficciones autoriales y las reescrituras de obras canónicas, confluyan o no, se mueven en un contexto en el que las visiones del pasado —incluidos en este los escritores muertos— oscilan entre la mercantilización como objetos de consumo —sometidas a la espectralización de toda mercancía— y la vocación de activismo cultural. Ambas cuestiones a menudo se confunden y contraen también relaciones no poco paradójicas en esa peculiar encrucijada entre la estética y el consumo que han señalado algunas teorías del neoliberalismo. (cfr. Baceiredo, 2006, p. 53)

LA POSTERIDAD CONTEMPORÁNEA

Lo mismo ocurre con otras tensiones fácilmente perceptibles, como la que enfrenta el entendimiento de estas revisitaciones del pasado bien como expresión del agotamiento propio de un final de época, bien como revisiones y apropiaciones creativas en un momento de particular intensidad crítica. (Savu, 2009, pp. 12-13) El artista mexicano Rodolfo Sousa, (2022) sin referirse en concreto al fenómeno que nos ocupa, señalaba algunos aspectos de la estética del meme que iluminan rasgos de la bioficción autorial que se produce en la actualidad, particularmente si entendemos sus consideraciones a la luz de las apreciaciones de Barthes en un contexto de confusa posteridad contemporánea: “Los monumentos y los archivos son dispositivos epistemológicos y morales. Un meme, sin embargo, surge como iconoclasta, o en términos latourianos, como

iconoclash: imágenes ambiguas en las que no se sabe si se está atentando o salvando un objeto cultural ante un desastre. Esta ambigüedad procede no sólo de su naturaleza visual, del flujo de alteraciones (el cypypasta trolero, el *deepfake*), sino también del flujo en el que se insertan: espacios digitales que estimulan la alteración, acervos de imágenes pobres”. No es difícil, en efecto, reconocer algunos de estos rasgos en la estética de la bioficción autorial de hoy día.

Aquí se hace obligado apuntar la cuestión clave de la revisión de la idea de posteridad en la cultura contemporánea, y de su función en la articulación del campo literario, para situar la dimensión mnemónica que puede alcanzar la bioficción autorial en el presente.⁹ La pregunta por la posteridad parece especialmente oportuna en un momento cultural como el nuestro, en que se ha convertido en lugar común —al menos desde los años 70 del siglo pasado— hablar del fin de lo literario, del agotamiento de la capacidad de innovación de la literatura e incluso, aún más grave, de su capacidad de repetir, de reiterar o reciclar de un modo significativo. Detengámonos por un momento en esta idea —la de un continuo movimiento de recuperación o restauración de elementos pasados—, que ha sido manejada reiteradamente para definir, al menos, la literatura europea. La presencia de esta pulsión —“apropiación creadora”— era una de las tesis de George Steiner en *Antígonas* a propósito de la pervivencia de los mitos griegos: “[el pensamiento y el estilo occidentales] se desarrollaron a través de una secuencia de recapitulaciones de lo clásico”. (2013, p. 141) Poco más allá Steiner señalaba, en este mismo sentido, “el escándalo por el carácter persistentemente «epigónico» y reiterado de nuestra conciencia y de nuestras formas expresivas” (142).¹⁰

El planteamiento del ilustre comparatista permite, por un lado, entender el presente como parte de la posteridad de un referente pasado —nosotros somos, o hacemos posible, la posteridad de Sófocles— y, por otro, animar la ilusión de pervivencia del presente, la esperanza de una hipotética posteridad de lo actual en un futuro aún por venir. No obstante, prácticamente al mismo tiempo en que Steiner escribía su ensayo, se extendían diagnósticos mucho menos confiados en esta fluida recursividad del tiempo de la cultura y de la poesía. Lo que Steiner situaba en el largo recorrido de la cultura europea, otros, como Fredric Jameson, lo explicaron como anomalía o patología de la cultura asociada al capitalismo tardío, que escondía algo más grave y ominoso: la desactivación del futuro como horizonte utópico. Mark Fischer (2018), de manera más reciente y de modo aún más terminante, se inspiró en Franco “Bifo” Berardi para referirse a ello como la “lenta cancelación del futuro”, consecuencia de la afectación neoliberal de la cultura. A una desaceleración en la invención y la creatividad en la cultura popular en el siglo XXI, habría seguido una aceleración en el consumo, lo que hace de la repetición, el pastiche, lo retro y el *déjà vu* la norma cultural de un presente alargado y contingente a la vez.

Podríamos concluir provisionalmente que la posteridad, si no como confianza en el futuro, se mantiene como posibilidad de convocación del pasado. Nosotros somos la posteridad de los tiempos previos y ello nos permite actuar sobre ese pasado. Por tanto, la posteridad no solo preserva, sino que define posiciones en el presente y discrimina el pasado que proyecta. Es una dialéctica de atención obligada, sobre todo cuando la posteridad no se mide en términos de continuidad —los muertos del pasado ya no son nuestros muertos, o lo son dudosamente o solo a veces— y prima la idea de quiebra o revisión, sea esta en clave de apropiación o de cancelación. Es lo propio de una cultura instalada en un tiempo que se entiende cualitativamente distinto al del pasado cultural. Algunos dicen que resultado del agotamiento del tiempo histórico. Otros hablan de un “mundo intervalario” (Badiou) o de *interregnum* (Bauman). Jameson, por otra parte, en *Los antiguos y los posmodernos* (2015) se amparaba en la idea de que nuestro clasicismo sería la modernidad, cuyo inicio situaba a la altura del Concilio de Trento (1563), esto es, el tiempo de Teresa de Ávila. Y para explicar la relación que se instaura respecto de ese pasado de referencia recurre sobre todo a Nietzsche y a su identificación del impulso estético con la embriaguez (*Rausch*), como cuestión fisiológica que implica el cuerpo y el afecto. “Por impulso de ese sentimiento —escribía Nietzsche en *El ocaso de los ídolos*— uno se entrega a las cosas, las obliga a ceder, las violenta: a este proceso se lo llama idealización”. (*apud* Jameson, 2015, p. 11)

“...INTENTANDO NO SER YO”

En la novela de Morales, como veíamos, la voz narrativa se identifica con Teresa de Jesús, pero una Teresa de Jesús que permanentemente escenifica el conflicto con su propia identidad: “Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo”. (Morales, 2020a, p. 65) No serlo, por la tensión con las expectativas que la constituyen y determinan su posición, las cuales se manifiestan sobre todo en la noción de encargo o, si se quiere, de escribir por obediencia, que preside el *Libro de la vida*. Pensemos en las conocidas consideraciones de Lacan sobre el mirar en el seminario sobre lo real y su presentación del sujeto de la representación como sometido a la mirada del mundo, y, por tanto, representado como resultado de su propio ejercicio de representación. El texto que se nos ofrece en la novela es, repito, el de una Teresa que redacta un relato o una serie de consideraciones en paralelo a la escritura ‘obediente’ del *Libro de la vida*, pero con una diferencia fundamental: ahora su escritura finge sustraerse a la lectura, renunciar, en otras palabras, a ser leída por otros, acogiendo a la lógica de muchos diarios íntimos: “Padre mío al que los ángeles cubran con sus cálidas alas: yo os daré lo que me pedís, y lo que no me pedís no os lo daré, pero no por ello dejaré de escribirlo”. (Morales, 2020a, pp. 35-36)

La ambigüedad de la pretensión es obvia, desde el punto en que el Padre —el dominico García de Toledo—, cuya posición de lector ha sido cancelada, sigue siendo apelado por la escritora. Estas notas que no leerá nadie están llenas, por otro lado, de nombres propios y de referencias manifiestas al contexto de su escritura (la estancia en Toledo con doña Luisa de la Cerda en 1562), al contrario de lo que sucede en el *Libro de la vida*. No deja de ser una paradoja que este libro para nadie sea mucho más explícito referencialmente. Y la explicación está en una apertura que asoma en un determinado momento, cuando la cancelación de la lectura ajena muestra no ser así del todo: Teresa, que imagina los reproches formales que plantearía con seguridad su confesor de llegar a leer estas notas, se reafirma en su escritura apelando a los lectores del futuro —la posición presente se valida, muy a la manera romántica, por potencial de posteridad—: “Mas Jesús no tiene que librarme de usar este lenguaje, padre, porque Él, en no dándole tristeza a mi alma componedora de palabras, me muestra que estas y no otras son las precisas, y andando el tiempo así se demostrará cuando otros lectores vengan”. (Morales, 2020a, p. 40) La posteridad habrá de deparar el lugar que le corresponde a la suplementaria escritura teresiana, al tiempo que queda sustraída de la coyuntura histórica de la autora. Es, por otra parte, la puerta abierta que Cristina Morales precisa para construir desde ese futuro pasado la bioficción y figurarse implícitamente como lectora que valida desde él a la escritora de Ávila.

Pero también resulta en admitir que la posteridad bioficcional pasa por la conversión de la persona en personaje, al amparo de la probada capacidad de la ficción para perdurar. Escribía Steiner (2001, p. 133): “To the author —witness Flaubert moribund— such perennity is at once glory and outrage”. Idea un tanto perturbadora, que sugiere que los autores no alcanzarán la posteridad como realizadores históricos de sus obras, como grandes hombres o mujeres responsables de un corpus, sino como personajes amparados en la ficción y sometidos a sus manejos. O al menos, que la ficción es la mejor manera de recordarlos productivamente. El propio Steiner (2001, p. 134) resaltaba que una de las virtualidades del personaje ficticio reside en su “variousness and adaptability via translation, imitation, parody, re-enactment and graphic illustration” y se refería a su constitutiva “libido or hunger for embodiment”.

La ya mencionada Laura Savu presentaba la explosión de bioficciones autorales en el último cuarto del siglo pasado como un fenómeno en que “the literary greats are brought back to life, reanimated and bodied forth in new textual bodies” —lo corporal y sus metáforas como algo siempre presente—, al tiempo que añadía: “these works project a postmodern understanding of the author as a historically and culturally contingent subjectivity constructed along the lines of gender, sexual orientation, class, and nationality”. (2009, p. vii) Es la expresión de una nueva paradoja: la pervivencia en forma de posvida literaria de tales autores se liga de manera inextricable a un proceso continuo de contingencialización, acrecentado por estas escrituras que escenifican sus vidas en un ámbito ficcional.¹¹ Lo más singular sería, acaso, que este constructivismo que abre la puerta a un sentido radicalizado de la contingencia no se aplica tanto al contexto

pasado de los autores como a su trayectoria futura, liberados de la determinación de su contexto histórico originario y disponibles para nuevas determinaciones. Así el autor se reafirma como una entidad en buena medida póstuma y dependiente de un sentido concreto de la posteridad —posvida—. Ninguna sorpresa para los lectores de Foucault.

“SOY TERESA DE JESÚS”

Adquiere sentido de este modo un aspecto muy particular, que se modula de distintas formas, dependiendo de las estrategias de biografización ficcional. En distintas manifestaciones que acompañaron la promoción de la publicación en Anagrama, Morales se ha reafirmado en lo que parece claro leyendo la novela. Me refiero al solapamiento de las voces de la Teresa de Jesús personaje y de la Cristina Morales autora,¹² apuntalada por el deseo que expresa la protagonista de cambiar su nombre de Teresa a Cristina en virtud de su particular admiración hacia la niña santa de este nombre. En las páginas que redacta, se incluye una petición formal, por escrito, dirigida a su madre para sustituir su nombre de bautismo por el de Cristina, que recibirá una respuesta negativa, igualmente por escrito. (Morales, 2020a, pp. 72-74 y 79-82) Por su parte, Morales proclama a Teresa su hermana en alguna declaración, y no olvidemos el título inicialmente pretendido para la novela, que no fue ninguno de los tres finalmente concretados. Según la propia Morales, (2020a, p. 20) ese título nunca adoptado era este: “Soy Teresa de Jesús”, donde el deíctico potencia la fluidez referencial de la identidad de la primera persona.

No cabe duda de que los riesgos de la ‘impersonación’ —siempre entre la representación, la apropiación y la suplantación— están muy vivos en los ejercicios biofccionales. La forma en que se mediatiza —y se evidencia— la distancia con el otro es, sin duda, una de las claves. En este caso concreto, probablemente el término *impersonación* no sea del todo exacto, puesto que no se trata de una suplantación ni de la asunción de una vida ajena, como del entretejido de una trama de aproximaciones y distanciamientos regida, eso sí, desde el privilegio de la representación. Y aquí los nombres tienen una importancia especial ya que uno de los privilegios de la ficción es el constituir un universo nominal, que, en cuanto afecta a los personajes, los aleja o aproxima al narrador y, por supuesto, al autor. En nuestro caso, además, el nombre de *Teresa de Jesús* está asociado a un tiempo, a un canon, a una ortodoxia, y cualquier cuestionamiento de su consistencia resulta muy significativo.

ENHANCED FACT

La bioficción puede entenderse como una manera de reconexión con la realidad, a través fundamentalmente de la intensificación de elementos referenciales, sean nombres propios, topónimos, fechas, acontecimientos o incluso apropiaciones textuales y estilísticas, que remiten a lo que preexiste a la obra en la forma de un pasado real. Esta querencia por lo factual se refuerza, en nuestro caso, mediante un “posfacio” (Morales, 2020a, pp. 201-205) donde, con un estilo objetivo, se precisan datos y fechas, proyectándolos sobre la novela. No faltan en otras bioficciones contemporáneas glosarios, bibliografías o repertorios documentales que actúan como validadores de una referencialidad externa. En este sentido, la fuerza que estas obras de ficción que usan una voz de referencia real tratan de extraer de lo factual las aproxima, sin llegar a asimilarlas, al ámbito de lo que Margaret Atwood (2002, p. 118) denominó “enhanced fact”,¹³ quizá ahora como inversión del procedimiento. Para la canadiense, el punto de partida de la intensificación de lo factual radica en la base documental o de experiencia que se alinea y potencia mediante una intensa elaboración artística que se sobrepone a la base fáctica.¹⁴ En el caso de nuestras bioficciones, el punto de partida suele ser abiertamente ficcional, aunque en esa ficcionalidad se integren conectores sustanciales a una legitimidad documental preexistente, que no determina la escritura.

Al final, el resultado puede ser juzgado de maneras contrapuestas, aunque seguramente complementarias: desde la idea de la transformación o apropiación interesada del referente —con reservas expresas o no sobre una posible falta de respeto o un uso falsario o sesgado...— a la denuncia del carácter protésico de una ficción que no confía en sí misma. Esta polaridad —o convergencia, según se quiera ver— da lugar a entender el énfasis referencial como un procedimiento de manipulación o como un modo de sometimiento de la ficción a la facticidad documental. Son acusaciones que, de una manera u otra, se han formulado también respecto a la fijación memorialística con el destino de ciertos cadáveres de autores canónicos y su deseo de recuperarlos.¹⁵ Y es que la atención sobre tumbas y cadáveres de autores y la atención hacia sus figuras biográficas no están muy alejadas una de otra, como ya hemos apuntado. Una tesis del gran historiador de la escritura Armando Petrucci resulta especialmente iluminadora: en el contexto del igualitarismo social posnapoleónico, al ordenado a los cadáveres mediante la distinción de monumentos funerarios acompañó muy de cerca el ordenado a la escritura en el afán por preservar una jerarquía cívica. (2013, p. 199) Las bioficciones autoriales conjugan, en efecto, ambos aspectos, desde el punto en que la convocatoria de la autoría difunta se vincula a un proceso de escritura que en sí misma implica un gesto mnemónico, para lo que se apoya en elementos documentales y fácticos.

Estas piezas menores actúan como recordatorios —casi al modo de reliquias corporales— con una evidente capacidad indicial, que cabe entender desde la plasticidad de los biografemas y como ilustración de cómo, en estos casos, la potenciación de lo factual acaba inscribiéndose en un entramado de flujos simbólicos y materiales ciertamente desconcertantes en ocasiones. Una de las posibilidades de esta deixis biografemática es dar lugar a una operación apropiadora, resignificadora, al servicio de la construcción legitimante de una genealogía.

MALA CONCIENCIA

Volvamos ahora a la cuestión del encargo y la obediencia en la escritura, tan subrayadas en la ficción de Morales, cuyo fundamento necesario es la hipótesis de una Teresa que se sustrae a estos condicionantes. Son muy significativas al respecto las ediciones de la novela en Anagrama en marzo y agosto de 2020, que continuaron y, en cierto modo, replicaron a la publicada por la editorial Lumen en 2015 bajo títulos distintos: *Introducción a Teresa de Jesús* (Morales, 2020a) y *Últimas tardes con Teresa de Jesús. Edición dedicada a Juan Marsé*. (Morales, 2020b) Nótese que esta última añade al origen conmemorativo teresiano la condición exequial en honor de Juan Marsé, fallecido, apenas un mes antes, el 18 de julio de 2020. Esa condición fúnebre se explicita, además de en el subtítulo, en la extensa nota que se incorpora como novedad en este tercer avatar de la novela con el título “Nota a la edición dedicada a Juan Marsé: el cuerpo de los escritores”. (Morales, 2020b, pp. 19-27) Se refuerza así la fluidez de una circulación textual que interpela y se acomoda a distintas circunstancias externas. Y, en cualquier caso, la presencia del homenaje y de la conexión con lo que podríamos llamar una necropolítica cultural queda de nuevo patente.

Pero me interesa fijarme ahora en otros elementos paratextuales, que se conectan con los títulos. Al posfacio informativo al que antes me refería, en la primera de las ediciones de Anagrama se había añadido un prólogo de Juan Bonilla y la “Nota a la edición: ¡Ja, Ja, Ja!” de la propia Morales, mientras que en la segunda —la de agosto de 2020— se sumaría a todo ello la nota específica en la que se explica el nuevo título —que ya había sido barajado previamente por Morales— en relación con la entonces muy reciente muerte de Marsé. Evidentemente, estos elementos paratextuales son significativos y denotan, entre otras cosas, una cierta lógica de circulación y adaptación del texto a diferentes circunstancias editoriales en forma de producto cultural. Téngase en cuenta que, a diferencia del prólogo, los paratextos que tienen la autoría de Morales pasan a formar parte de la propia novela en la medida en que se incluyen tras la portadilla con los títulos respectivos y claramente separados del prólogo de Bonilla.

Vayamos a la “Nota a la edición: ¡Ja, Ja, Ja!”, esta sí, obra de Morales, incorporada a la novela, tras el título y las dedicatorias, en las ediciones de Anagrama.¹⁶ En ella la cuestión de la escritura por mandato ajeno se convierte en determinante, si bien, en esta ocasión, el asunto central es el encargo de que había sido objeto Morales en 2015 con ocasión de la efeméride teresiana por parte de Silvia Querini, entonces la editora de Lumen, a quien se alude repetidamente sin nombrarla, como tampoco se hace con la editorial. Esto es, la nota que encontramos en las ediciones de Anagrama (ligada al grupo Feltrinelli) se convierte en una denuncia muy acerba de las condiciones que habrían guiado, cinco años antes, la edición de Lumen (perteneciente a Penguin Random House). Se refiere, por tanto, a la situación que dio lugar a la escritura misma de la novela, al tiempo que ese encargo recibido y cumplido queda equiparado con el que habría provocado la escritura del *Libro de la vida* por Teresa de Jesús: “Mi editora era mi García de Toledo”, (2020a, p. 20) situando así en un primer plano esa especie de convergencia de situaciones entre una y otra escritora como clave de lectura.

En esta nota preliminar también se pergeña una muy sugestiva teoría de la naturaleza de los títulos, dada su posición estrictamente liminal que marca la exterioridad del texto y su proyección hacia los lectores y el mercado, como un elemento clave en la tensión entre la autoría y la edición, o entre la creación y la circulación. Subyace en el planteamiento la apariencia de una antinomia estricta entre el campo de la autoría y el del mercado, cuyos agentes visibles serían los responsables editoriales: “Porque no hay comunidad de intereses entre autora y editora, porque esa relación es dialéctica y no erótica, es por lo que jamás hay que compartir (fraccionar, minimizar, banalizar) nuestro derecho a la completa autoría y decir que determinada obra fue escrita *gracias a* los buenos consejos de nuestra patrona”. (Morales, 2020a, p. 27) La relación es, en efecto, no poco ambigua. Más allá de una mera reclamación de la propiedad de la autoría, finalmente esta relación se plantea como dialéctica y, por tanto, las posiciones así bosquejadas no son irreducibles y la escritura, más que manifestación de la pura soberanía autorial, se hace resultar del conflicto entre dos ámbitos de acción. Una frase de esta nota es especialmente sugerente en este texto: “Toda esa violencia que nuestro escrito padece y contra el que se revuelve es parte del texto. Lo constituye, lo determina”. (Morales, 2020a, p. 28) Esta es, sin duda, una de las claves para leer la novela. Puede entenderse como la revelación de un principio dialéctico: se opta por resolver o sortear la contradicción inicial mediante la tematización o representación en distintas maneras de las paradojas que provocan las lógicas editoriales y de circulación de la literatura. La más obvia sería el conflicto entre la proclamación o alineación con formas de radicalidad moral o cultural y la adopción de estrategias consonantes con las servidumbres del mercado editorial contemporáneo y sus procesos de consagración autorial.¹⁷

La identificación con Teresa de Jesús no se orienta a la mera consonancia con la escritora que dice escribir para sí sola, sino sobre todo a la que se suplementa a través de la bioficción: esto es, a la Teresa histórica que decía escribir para cumplir con sus confesores. Esta se sometía a su circunstancia y aseguraba desear la destrucción de sus papeles, pero aquella, la de ficción, se proyecta deliberadamente hacia la posteridad tras la cancelación de la figura tutelar del lector. Por ello, la novela, al tiempo que postula la identificación con la Teresa apremiada a escribir, resulta un ejercicio de autonegación autorial, esto es, de negación de sí como autora libre y autónoma y de anhelo de aquello a lo que se renuncia para ser lo que se es.

¿Podría hablarse, en un contexto contemporáneo en el que tanto peso tienen las formas de autofiguración autorial, de pautas de representación afines a la noción marxista-engelsiana de falsa conciencia? Hablaríamos, entonces, de concepciones o figuraciones que no corresponderían —o que directamente entrarían en contradicción— con sus condiciones materiales de existencia. Serían posicionamientos morales o estéticos que no asumirían la lógica económica o mercantil que los sustenta y que, es más, los hace visibles, inscribiéndolos en una lógica de circulación. Fácilmente un planteamiento de esta clase corre el riesgo de verse reducido a una acusación de ingenuidad o de hipocresía y oportunismo —como, de hecho, ha ocurrido en el caso de Morales—, lo que resulta a todas luces muy limitador, por no decir banal. Sin duda lo significativo no son las hipotéticas cesiones de la autoría libre, sino el hecho de que el conflicto subyacente se haga manifiesto y adquiera una formulación textual, que es lo que, a mi juicio, está ocurriendo en un conjunto apreciable de

escritos recientes a ambos lados del Atlántico. En el caso de Morales, se trata de una tensión, consciente y asumida argumentativamente, que no solo adquiere forma literaria, sino que ha acabado por definir un *ethos* autorial en plena evolución y adaptación, patente en la multitud de intervenciones públicas que acompañaron las sucesivas reediciones de la novela.

Por eso prefiero la fórmula de la mala conciencia en su sentido nietzscheano: “Ese *instinto de libertad* reprimido, retirado, encarcelado en lo interior y que acaba por descargarse y desahogarse tan solo contra sí mismo: eso, solo eso es, en su inicio, la *mala conciencia*”. (Nietzsche, 1997, p. 112) Solo en su inicio, efectivamente, porque Nietzsche, como es sabido, destaca la enorme capacidad de creación que se deriva de la mala conciencia. En este caso la interiorización, ha dado paso a posicionamientos públicos y una formalización literaria nada fácil de acotar en sus límites. De hecho, es obvio que ha provocado un desconcierto muy sintomático en los medios culturales. La capacidad para trasladar en discurso literario una condición literaria postautónoma internamente conflictiva, como bien veía Ludmer, es muy apreciable en este caso. Como lo es que la vía para hacerlo haya sido la transformación de una escritura conmemorativa por encargo, en la que la relación con el pasado resulta determinante. Surge así la evidencia de que la performatividad de la apropiación teresiana, de la voz teresiana, se extiende a la performatividad manifestada mediante el flujo de títulos y adiciones paratextuales que afectan de lleno a la lógica de la circulación editorial y de la legitimación literaria contemporánea. Ese es el contexto mnemónico en que la nueva resurrección de Teresa de Jesús cobra sentido.

REFERENCIAS

- Alberca, M. (2021). *Maestras de vida. Biografías y bioficciones*. Málaga: Pálido Fuego.
- Atwood, M. (2002). *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*. Nueva York: Anchor Books.
- Baceiredo, R. (2006). *O suxeito posmoderno. Entre a estética e o consumo*. Vigo: Galaxia.
- Barthes, R. (2002). *Oeuvres complètes III. Livres, textes, entretiens 1968-1971*. París: Seuil.
- Bezerra, P. (2022). *Velocidad mínima. El teatro viene después*. Madrid: La Uña Rota.
- Buisine, A. (1991). Biofictions. *Revue des Sciences Sociales*, 224(4), 7-13.
- Cabezón Cámara, G. (2014). *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Chirbes, R. (2021). *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*. Barcelona: Anagrama.
- Certeau, M. de. (1975). *L'Écriture de l'histoire*. París: Gallimard.
- Dosse, F. (2007). *La apuesta biográfica. Escribir una vida*. Trads. Josep Aguado y Concha Miñana. Valencia: Universitat de València.
- Fischer, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Franssen, P. y Hoenselaars, T. (Eds.) (1999). *The Author as Character: Representing Historical Writers in Western Literature*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- García Valdés, O. (2001). *Teresa de Jesús*. Barcelona: Omega.
- Jameson, F. (2019). *Los antiguos y los posmodernos. Sobre la historicidad de las formas*. Trad. A. Bixio. Madrid: Akal.
- Jiménez Heffernan, J. (2021). Las reliquias de Lorca: fetichismo positivista y adulteración hermenéutica. *Creneida*, 9, 660-743.
- Ludmer, J. (2007). Literaturas postautónomas. *Ciberletras*, 17.
- Mayorga, J. (2014). *Teatro 1989-2014*. Madrid: Uña Rota.
- Mingo, A. de y Hernández, V. (2015). *El cine de la Santa: Teresa de Jesús en la gran pantalla (1925-2015)*. Toledo: CELYA.
- Morales, C. (2015). *Malas Palabras*. Barcelona: Lumen.

- Morales, C. (2020a). *Introducción a Teresa de Jesús*. Barcelona: Anagrama.
- Morales, C. (2020b). *Últimas tardes con Teresa de Jesús. Edición dedicada a Juan Marsé*. Barcelona: Anagrama.
- Moraru, C. (2005). *Memorious Discourse. Reprise and Representation in Postmodernism*. Madison: Fairleigh Dickinson UP.
- Nietzsche, F. (1997). *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- Noël, B. (2004). Le retour de Sade. *Lignes*, 14(2), 205-219.
- Petrucci, A. (2013). *Escrituras últimas. Ideologías de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*. Trad. T. Espantoso y R. Ghirardi. Buenos Aires: Scripta Manent
- Savu, L. (2009). *Postmortem Postmodernists: The Afterlife of the Author in Recent Narrative*. Fairleigh: Dickinson University Press.
- Sousa, R. (2022). Mínima memética: de los monumentos a la crítica al meme como dispositivo crítico. *Otra Parte*. <https://www.revistaotraparte.com/discusion/minima-memetica-de-los-monumentos-a-la-critica-al-meme-como-dispositivo-critico/>
- Steiner, G. (2001). *Grammar of Creation*. New Haven: Yale University Press.
- Steiner, G. (2013). *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona: Gedisa.
- Touton, I. (2005a). Santa Teresa en algunas novelas contemporáneas españolas. En M. Vitse (Ed.), *Homenajea Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro* (pp. 112-1097). Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamerica-Vervuert.
- Touton, I. (2005b). El cómic *La vie passionnée de Thérèse d'Avila* de Claire Bretécher: una comicidad erudita e iconoclasta. En F. Cazal, C. Chauchadis y C. Herzig (Eds.), *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'or* (pp. 381-398). Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail.
- Touton, I. (2013). Le franquisme n'a pas tué la 'sainte de la race' ou comment et pourquoi Thérèse d'Avila (1515-2) renaît sans cesse de ses cendres. En P. Bravo y A. Palau (Eds.), *Figures emblématiques de l'imaginaire politique espagnol* (pp. 15-32). París: Indigo-Côté Femmes.

NOTAS

- 1 Estas son las tres primeras acepciones que recoge el *Diccionario de la Real Academia Española* para el verbo “suplir”: “1. tr. Cumplir o integrar lo que falta en algo, o remediar la carencia de ello. 2. tr. Ponerse en lugar de alguien para hacer sus veces. 3. tr. Reemplazar, sustituir algo por otra cosa”. De un modo u otro, las tres acepciones son aplicables a nuestro caso.
- 2 El texto de Mayorga, publicado por primera vez en 2010, recibió el Premio Nacional de Literatura Dramática 2013, pero fue llevado a escena con motivo de la conmemoración del año 2015 por la compañía La Calderona, de la Pontificia Universidad Católica de Chile. La obra de Paco Bezerra obtendría el Premio SGAE de Teatro Jardiel Poncela en 2021 y fue después incluida en la compilación de su obra dramática publicada ese mismo año. (Bezerra, 2022) Tuvo notable repercusión la polémica causada por la retirada de la programación de esta obra —el estreno estaba previsto para enero de 2023— en los Teatros del Canal, dependientes del Ayuntamiento de Madrid. La obra presenta una Teresa de Ávila vuelta a la vida en un contexto contemporáneo, el de su centenario de 2015, para lo que debe recomponer su cuerpo despiezado. Tiene paralelos con otros regresos, como el presentado en *El guacho Martín Fierro* de Óscar Fariña (2011) o, más aún, con *Le retour de Sade* (2005), de Bernard Noël, donde Teresa de Ávila es uno de los personajes protagonistas, resucitados en el presente, que ha sido comisionada para restituir la cabeza desgajada del cuerpo de Sade.
- 3 Para un panorama de la posteridad teresiana en la época contemporánea y su contextualización, véanse los trabajos de Touton (2005 a y b, 2013), así como el libro de De Mingo y Hernández (2015) para lo que se refiere a su fortuna audiovisual. Cabe recordar igualmente, como constatación de un flujo que no cesa de retroalimentarse como ejercicio de memoria cultural, que en 2022 se reeditó *El verbo se hizo sexo* (1931) de Ramón J. Sender, con prólogo de la propia Cristina Morales.
- 4 Hay que recordar lo que era esencial para Ludmer (2007): “Uso la idea, la palabra si se quiere, de postautonomía para marcar que lo central es la relación con la autonomía, con el pasado en el presente. La tensión y la oscilación entre postautonomía y autonomía definiría este presente”.
- 5 Una de las quiebras fundamentales en el momento postautónomo tiene que ver con el desvanecimiento de la confianza en participar de una tradición de largo aliento, lo cual subyace en los usos parciales y muy discrecionales de las figuras

del pasado sobre las que construir las bioficciones. No me resisto a recoger este apunte de Rafael Chirbes a propósito de su lectura de *Las cosas como fueron*, la autobiografía de Francisco Nieva: “me hace participar en la idea de amplitud y continuidad del modo que sea en la cultura, que tanto echa uno de menos últimamente: la sensación de que formas parte de algo que viene de algún lugar”. (2021, p. 231)

- 6 En los últimos años se ha ido generalizando la noción de bioficción hasta dar lugar a una bibliografía extensísima en la que, inevitablemente, conviven comprensiones distintas del fenómeno. En algunas de ellas, se insiste en la importancia de la figura autoficcional del autor en relación con la figura que toma por objeto. Entre las aproximaciones más recientes, véase la de Manuel Alberca. (2021, pp. 280 y ss.)
- 7 Pongamos, como mero ejemplo, los casos argentinos de María Rosa Lojo, Martín Caparrós, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez, Rodrigo Fresán o Miguel Vitagliano. Lo mismo en España, donde no es difícil recordar, además de los escritores ya mencionados, a Antonio Orejudo, Juan Bonilla, Enrique Vila Matas, Elvira Navarro u otros, en clave incluso de bestseller, como Pedro Feijoo o Mariano F. Urresti. También, por supuesto, Fernando Vallejo, Leonardo Padura o Cristina Rivera Garza, entre tantísimos otros casos que podrían mencionarse. Y esto sin incluir las diversas formas de escritura dramática o de creación visual que van también esa línea.
- 8 En cualquier caso, el flujo intenso de bioficciones actuales no debería hacernos olvidar la latencia de otro tipo de revisiones biográficas, a menudo anteriores, con las que sería interesante explorar los contrastes: pienso, entre otras posibilidades, en novelas clásicas como *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch o formas de teatro documental como las que podemos asociar con Peter Weiss y su escenificación de Sade o Hölderlin.
- 9 Como síntoma de los cambios profundos en este aspecto, así como de las ansiedades que sin duda provocan entre aquellos que iniciaron su carrera con una expectativa ahora muy alterada, podemos recordar dos o tres testimonios acaso significativos. En una entrevista a *El País* realizada el 7 de mayo de 2022, pocos meses antes de su fallecimiento, decía Javier Marías: “La posteridad es un concepto del pasado, valga la contradicción aparente. Hoy en día no tiene el menor sentido”. Mario Vargas-Llosa especulaba, sin embargo, en una posible pervivencia en el territorio —al parecer, libérrimo— de la ficción literaria con ocasión de su discurso de ingreso en la Academia Francesa el 9 de febrero de 2023. Y, valga un tercer ejemplo, en sus *Diarios*, reservados para una publicación póstuma, Rafael Chirbes (2021, p. 11) reflexionaba sobre su quehacer: “Escribir sobre la trastienda de la escritura —pasarla a limpio— implica conciencia de la posteridad, cierta sospecha de que esto que nos traemos entre manos puede interesarle a alguien...”. No dejaba de advertir, sin embargo, que la posibilidad de proyección póstuma no es neutra ni equitativa: “no hay un tiempo de todos, el tiempo, el tiempo es siempre propiedad de unos cuantos”. (Chirbes, 2021, p. 203)
- 10 Inevitable referirse a la penetrante síntesis que el propio Steiner realiza sobre el sentido de la creación y la incidencia sobre el estatuto contemporáneo de la muerte —otros hablarán de biopolítica y necropolítica— en *Grammars of Creation* (2001), libro que resultó de las conferencias Gilford pronunciadas en Glasgow en 1990.
- 11 “Tanto como los trozos repartidos [del cadáver de Teresa de Jesús] son las versiones, las imágenes que se han ido adhiriendo a esa mujer”, escribe Olvido García Valdés, (2001, p. 14) quien arranca su biografía de la escritora con un capítulo titulado “Esta santa no es para enterrar”.
- 12 En la contracubierta de *Malas palabras* (2015) se lee: “Quien habla por boca de la santa es Cristina Morales...”. Vale la pena atender en este sentido a la presentación de la traducción italiana de la novela que tuvo lugar el 22 de mayo de 2022 en la iglesia de Santa Maria della Vittoria, ante el célebre *Éxtasis de Santa Teresa* de Gian Lorenzo Bernini. En ella participó la autora acompañada del rector del templo y el vicario general de la orden carmelitana. Véase el vídeo en YouTube: <https://youtu.be/nJQsAipbws>.
- 13 Este es el contexto en el que la canadiense habla de factualidad reforzada o potenciada: “The power of such narratives is immense, especially when combined with artistic power. And the courage required to write them, and sometimes to smuggle them across borders so they can be published, is equally stupendous. These stories exist in a realm that is neither fact nor fiction, but perhaps both: let us call it enhanced fact. To mention two supreme examples of this form —the Polish writer Ryszard Kapuscinski’s book *The Emperor*, about the fall of the Emperor of Ethiopia; and Curzio Malaparte’s astonishing book *Kaputt*, written secretly by him, in fragments, behind the Nazi lines in World War II — a book for which he would certainly have been shot, had any of its pages been found in his possession.” (Atwood, 2002, p. 118).
- 14 Significativamente, es una expresión que se ha usado en relación con la *realidad aumentada*, lo cual se compadece muy bien con todo aquello que se incorpora o agrega a la base fáctica para enriquecerla y potenciarla, pero también para modificarla significativamente.
- 15 Véase, a este propósito, el reciente artículo de Julián Jiménez Heffernan (2022) sobre el cadáver de Lorca.
- 16 Esta adición paratextual dio lugar a una polémica en la que intervinieron Ignacio Echevarría, con una nota de título “Malas palabras” en *El Cultural* del 18 de mayo de 2020, y Elizabeth Duvall, que replicó al primero “En defensa de la ruín y vanidosa Cristina Morales” en *El Confidencial* el 7 de junio de 2020.
- 17 Son tensiones que se manifiestan significativamente en otros casos. Puede servir de ejemplo *Romance de la negra rubia*, que narra la trayectoria de un ascenso, o quizá de una sublimación. Escribe la narradora: “crucé de okupa a propietaria,

crucé de víctima a señora, salí de donde estaba y di el pasito que me puso en otro lado para siempre” (Cabezón Cámara, 2014, p. 60). La novela pone en juego muchas de estas paradojas ligadas a la consagración y a la conversión en objeto de representación y exhibición de una materia en principio refractaria a las normas de funcionamiento del circuito editorial de consagración y de creación de plusvalías simbólicas y económicas.