

«LA MEMORIA CAMPO MINADO»: DISRUPCIONES LINGÜÍSTICO-TEMPORALES Y DEVENIR(ES) QUEER EN PHANTASMAGORIA (2019) DE SARA TORRES¹

«LA MEMORIA CAMPO MINADO»: LINGUISTIC-TEMPORAL DISRUPTIONS
AND QUEER BECOMING(S) IN SARA TORRES' *PHANTASMAGORIA* (2019)

Marta MARTÍN DÍAZ
Universidad de Salamanca

Resumen: Este artículo presenta un análisis de las innovaciones y disrupciones que el proyecto *Phantasmagoria*, de la escritora Sara Torres, ofrece dentro del panorama poético contemporáneo hispanoamericano. Por un lado, a través de su vertiente escrita, publicada por La Bella Varsovia en el año 2019. Por otro, a través de sus presentaciones en vivo, consistentes en una performance intermedial en colaboración con las artistas Marta Velasco Velasco y Ana Quiroga. Su objetivo es demostrar cómo las bases teóricas empleadas en el poemario se vuelven factibles a través del ejercicio poético, planteando nuevos modos de concebir otros mundos posibles en los que ser y estar juntas. Para ello se estudiará el concepto de fantasmagoría, la inscripción de esta obra en una genealogía literaria sáfica (en la que destacan la propia Safo y H.D.), así como los usos tanto del lenguaje poético, como de los elementos orto-tipográficos empleados en el libro físico. Finalmente, se prestará atención a la performance. Para ello se empleará una metodología comparativa e interdisciplinar, en la que el análisis de los poemas se realiza desde un aparato teórico afín al que sostiene a *Phantasmagoria*: los nuevos materialismos y los estudios *queer* sobre temporalidad, memoria utópica y devenir(es).

Palabras clave: Sara Torres; *Phantasmagoria*; La Bella Varsovia; Literatura lesbiana; Poéticas *queer*.

Abstract: This paper gives an analysis of the innovations and disruptions that writer Sara Torres' *Phantasmagoria* project offers within the contemporary Hispanic poetic scene. On the one hand, through its written version, published by La Bella Varsovia in 2019. On the other, through its live presentations, consisting of an intermedial performance in collaboration with artists Marta Velasco

1 Este artículo se enmarca en los proyectos «Transformaciones de los mitos griegos: parodia y racionalización» (Ref. PID2019-104998GB-I00), Ministerio de Ciencia e Innovación, y «La felicidad en la Historia: de Roma a nuestros días. Análisis de los discursos (FELHIS)», Fundación BBVA y SEEC, IEMYRhd (USal). Me gustaría agradecer a Emma Pauly y Oliver Pavón Rodríguez su tiempo y generosidad a la hora de compartir conmigo sus conocimientos sobre Eurípides y su obra, así como recomendaciones bibliográficas, en mi rastreo del *eidolon* de Helena. Gracias por ayudarme a crear un nuevo coro, que ya no canta: ἐλένας ἑλανδρος ἐλέπτολις (Aesch. *Ag.* 688-690). A los fantasmas que me han acompañado durante esta escritura entre Londres, Salamanca y Pisa, y que me siguen acompañando.

Velasco and Ana Quiroga. The aim of this papers is to show how the theoretical bases used in this poetry collection become feasible through the proposed poetic exercise, offering new ways of conceiving other possible worlds in which to be and be together. To do so, I will analyse the concept of ‘phantasmagoria’, the inscription of this work in a Sapphic literary genealogy (in which Sappho herself and H.D. stand out), as well as the uses of both poetic language and the ortho-typographic elements used in the printed version of the book. Finally, I will pay attention to the performance. To this end, I will employ a comparative and interdisciplinary methodology, in which the analysis of the poems will be carried out from a theoretical apparatus like the one used in *Phantasmagoria*: new materialisms and queer studies on temporality, utopian memory and becoming(s).

Keywords: Sara Torres; *Phantasmagoria*; La Bella Varsovia; Lesbian literature; Queer poetics.

◀◀ atrapada en la cadena de resonancias (...). (Torres, 2019:11)

Introducción

I've been thinking about our storyline,
and how your past becomes your present if it's always on your mind.
The Japanese House, *Dionne*

En su tercer libro de poemas, *Phantasmagoria*, publicado por La Bella Varsovia en el año 2019, la escritora Sara Torres presenta la trasposición de un viaje, una narración no lineal, experiencia de un continuo, en la que a través de los poemas que lo conforman se busca explorar «el dolor del cuerpo aislado y el funcionamiento de la mente en el recuerdo» (Torres, 2019, contraportada). En este ejercicio, Torres rompe con la dicotomía cartesiana cuerpo-mente, erigiendo al «cuerpo [...] memoria encarnada» (Torres, 2019: 9) en la voz poética de su *Phantasmagoria*. De este modo, a través del poemario, se investigarán los estados y mecanismos de la mente en duelo, indagando en cómo la manera en la que el pasado le habita moldea su presente. A su vez, esta nueva disposición brindará otra manera de entender y vivir ese presente, al mostrar nuevas posibilidades de futuro.

Para llevar a cabo esta exploración acerca de una realidad corporal tocada por las imágenes y su contacto y afecto sobre los deseos y voluntades del cuerpo, esto es, sobre lo material, Torres hace uso de lo teatral, lo narrativo y lo poético (Torres, 2019: contraportada). Estos tres elementos ofrecen simultáneamente nuevas alianzas, por su enfoque temático y su inscripción en un *continuum* literario, y rupturas, mediante sus modos de hacer, en lo que respecta al panorama poético contemporáneo hispanoamericano. Asimismo, estos tres elementos serán los constitutivos de la escritura del poemario, junto a un sustrato teórico basado en los nuevos materialismos feministas de autoras como Rosi Braidotti y Elizabeth Grosz y los estudios *queer*. Con especial atención, dentro de estos estudios, a la(s) temporalidad(es) *queer* teorizadas por autores como Jack Halberstam y José Esteban Muñoz, así como al giro anti-identitario presentado por Michel Foucault. A su vez, el libro se inscribe dentro de otra genealogía poética sáfica, en las que se encuentran autoras como la propia Safo, H.D. o Virginia Woolf, en la que los huecos son lugares comunes y no se presentan como vacíos, sino como oportunidades de descubrimiento y celebración, que permiten codificar nuevas vías de re-conocimiento.

Por consiguiente, este artículo propone estudiar los modos en los que estos tres elementos, lo teatral, lo narrativo y lo poético, operan en *Phantasmagoria*. Para ello, en primer lugar, se estudiará

precisamente el concepto de ‘phantasmagoria’, desde sus orígenes hasta la nueva ontologización *queer* de la fantasmacidad propuesta por Torres. Esta ontologización está centrada en los modos de relación, con lo presente y lo ausente en conveniente convivencia, e influenciada en lo literario por la *Helen in Egypt* de H.D. En segundo lugar, se examinará cómo esta fantasmagoría es codificada en el poemario mediante el lenguaje, herramienta heredada y punto de anclaje y transformación de la realidad material, sobre la que Torres interviene incisivamente por medio de subversiones lingüísticas. Así como a través de la innovadora tipografía de los poemas en el objeto-libro. Finalmente, se analizará cómo lo teatral encuentra su máxima expresión a través de las presentaciones en vivo de *Phantasmagoria*, que consistieron en una performance homónima, con un proyecto audiovisual colaborativo entre la propia Torres y las artistas Marta Velasco Velasco y Ana Quiroga. Estas actuaciones pusieron así en práctica los presupuestos teóricos y estéticos presentados en los poemas escritos, al mismo tiempo que se insirieron en un *continuum* lésbico de creación conjunta y colectivización autorial, mediante su dimensión colaborativa interdisciplinar y la participación del público en la creación de significado de la performance.

El objetivo de este artículo es, pues, demostrar cómo las bases teóricas empleadas en el poemario se transforman y vuelven factibles a través del ejercicio poético, planteando nuevos modos de concebir otros mundos posibles en los que ser y, sobre todo, estar juntas. De esta forma, *Phantasmagoria*, tanto en su vertiente de libro físico como en su vertiente performática, es una muestra fehaciente sobre la capacidad de lo poético para afectar y transformar la realidad material, tanto del cuerpo enunciador (el cuerpo-voz poética del libro, la propia Sara Torres en el caso de la performance), como de los cuerpos receptores, esto es, lectores y espectadores, en cada una de las modalidades del proyecto de *Phantasmagoria*.

«la actualización que ya nunca / y ahora espectro». (Torres, 2019: 41).

El concepto de *phantasmagoria*

j’è te somme d’apparaître toi qui es sans visage sans mains sans
seins sans ventre sans vulve sans membres sans pensées, toi au moment
même où tu n’es pas autre chose qu’une pression une insistance dans
m/on corps.

Monique Wittig, *Le corps lesbien*²

El nombre del poemario hace referencia al concepto de imágenes reales o imaginarias, que se suceden rápida y continuamente, seguidas, como si de un sueño se tratara. Esto es, la noción que explora el libro. A lo largo del poemario este concepto se examina a través de su estructura tripartita que, por medio de recursos como la repetición y acumulación de imágenes, sintagmas de palabras, y esquemas, busca reproducir los mecanismos de la memoria en duelo. Por esta razón, desde el comienzo, la voz poética se encuentra «atrapada en la cadena de resonancias (...)» (Torres, 2019: 11), como

2 «y/o te invoco que aparezcas tú la sin rostro la sin manos la sin senos la sin vientre la sin vulva la sin miembros la sin pensamientos, tú en el preciso instante en que no eres sino una presión una insistencia en m/i cuerpo». (Wittig 1977, 27).

repetirá en varias ocasiones: «caída inaugura inicio de resonancia / en la cadena de ecos» (Torres, 2019: 64). Especialmente en el comienzo de la segunda parte del libro (Torres, 2019: 36):

::
atrapada en la resonancia

al repetirnos no nos encuentro
una vida que pudo ser otra vida que podría ser una
vida que no será y aun así
una vida que pudo ser otra vida que podría ser una
vida que no será y aun así

tal diciendo me persigue la voz de adentro

Este poema, al presentar el bucle en el que la mente se inserta tras un proceso de pérdida romántica, afectivo-sexual, expone, casi a modo de resumen, todo lo que el libro explora: el *loop* en el que, al comenzar a recordar, se introduce la mente. Asimismo, la cadena de imágenes en la que se inserta este cuerpo no muestra las cosas vividas, ni tampoco ofrece un invento total, sino que evoca el pasado desde el presente (*re-sonancia*), lamentando también los futuros que ya no serán. El sustantivo ‘phantasmagoria’ aparece en varias ocasiones a lo largo del libro. En su primera aparición, de hecho, ofrece una conceptualización poética del propio planteamiento (Torres, 2019: 17):

::
phantasmagoria

*el elemento expresivo tiende
a la estabilidad y el aislamiento*

todas mis decisiones
fueron un pulso
entre el deseo de seguir siendo en las otras
y la desaparición

El término *fantasmagoría* fue acuñado en 1797 por el físico y mago Étienne-Gaspard Robert, más conocido por su nombre de escena, Robertson. Con esta palabra Robertson denominó a sus populares espectáculos, basados en proyecciones de figuras luminosas en la oscuridad, las cuales simulaban apariciones sobrenaturales. Aunque los diccionarios franceses apuntan a dos plausibles opciones etimológicas (Cohen: 95-96), la más probable es la siguiente: φάντασμα, ‘aparición’, seguido de ἀγορεύω, ‘hablar en público’, ‘arengar’. De esta forma, la acuñación de Robertson estaría ligada al sentido actual de la palabra ‘alegoría’, esto es, un modo de expresión por el que una imagen, en representación de algo diverso a su propia naturaleza, se emplea para reproducir ideas abstractas. A partir de esta acuñación, y trascendiendo este primer significado descriptivo, Walter Benjamin se apropiará de esta palabra en su inacabado *Libro de los pasajes*, para desarrollar su propio concepto de fantasmagoría. Partiendo del fetichismo marxiano, Benjamin conceptualiza la fantasmagoría como la remisión «a cierta imagen, representación o comprensión que la sociedad productora de mercancías genera sobre sí misma al obviar o eludir la condición que la define en su esfera productiva» (Martínez Matías: 112).

Vertebrada por este marco teórico, la fantasmagoría de Torres entronca de manera directa con la dimensión visual del concepto de Robertson. Especialmente, como se verá en el último apartado,

mediante la intermedialidad de la puesta en escena del proyecto en sus presentaciones performáticas. Sin embargo, la fantasmagoría presentada por Torres busca superar la alienación y la ilusión, en el sentido de engaño de los sentidos y la razón, del concepto de Benjamin. De este modo, aboga por un nuevo significado para esta, cuyo núcleo es una nueva ontologización de la fantasmacidad y los fantasmas que la componen, los cuales pasan a ser parte del registro, una no-presencia que se vuelve absoluta y lo ocupa todo, la memoria encarnada del cuerpo enunciador de *Phantasmagoria*.

La extenuación física provocada por este fenómeno fantasmagórico, a su vez, se considera a lo largo del libro, puesto que, como establece la cita de Rosi Braidotti (Torres, 2019: 9), sobre la que se volverá más adelante, el cuerpo en *Phantasmagoria* es entendido como «*memoria encarnada*»:

me retuerzo
phantasmagoria ruidosa
acierta se concentra en plano
empaña las ventanas (Torres, 2019: 61)

No obstante, en esta fantasmagoría no se trata solo de recordar, sino también de olvidar. El olvido se presenta como la otra cara, inevitable, del recuerdo. El equilibrio entre ambas condiciones, recuerdo y olvido, no es siempre deseable o fácil de conseguir (Torres, 2019: 30):

¿dónde
pedir que se me permita olvidar
—a mí misma a mí sólo a mí?
ah pero aún no lo deseo

No obstante, finalmente será a través de este equilibrio desde donde se pueda permitir una vida vivible (Torres, 2019: 76):

::
hubo un silencio de imágenes
memoria mi enfermedad me devuelve-aquí
y no a otra parte
¿o sólo lo visto permanece?
déjame olvidar

Esta conciliación dialógica del recuerdo y el olvido sitúa el texto en una genealogía sáfica que Shari Benstock (109) reconoció, hablando del trabajo de las modernistas Virginia Woolf y H.D., por presentar «moments of simultaneous forgetting and remembering. What is «forgotten» (because culture suppresses it) and «remembered» (because it is a source of artistic creativity) is the Sapphic».

No en vano, *Phantasmagoria* se cierra con una cita de la *Helen in Egypt* de H.D.³, (Torres, 2019: 97): «*esto no es runa, tampoco símbolo / lo que quiero decir, es tan simple...*»⁴. Precisamente,

3 La edición bilingüe en español editada por Igitur (2007) con traducción de Alfredo Martínez está agotada. La Editorial Ultramarinos acaba de publicar sus poemas reunidos, así como su ensayo sobre Safo, en el volumen *Medúsea* (2022).

4 Cf. *Helen in Egypt*, 'Pallinode', libro 3, poema 8 y 'Leuké', libro 6, poema 8.

del acervo de narraciones sobre Helena de Troya, desde la antigüedad a nuestros días⁵, hay dos con los que esta *Phantasmagoria* comparte, más allá de afinidad sáfica, características estructurales.

En primer lugar, en el fragmento 16 de Safo (Luque: 30-33), la voz poética invierte los roles de género, presentando una Helena agente, y no un trofeo de guerra pasivo hecho por y para los hombres, anulando así la validez del relato épico masculino y masculinizante. A su vez, esta voz poética emplea las dinámicas del recuerdo como lugar de enunciación⁶. En segundo lugar, en *Helen in Egypt*, publicado póstumamente (1961), H.D. parte de las posibilidades de la condición fragmentaria del texto sáfico, así como de la fragmentariedad de la *Palinodia* de Estesícoro, para crear un discurso poético que, al tiempo que rellena esos huecos ficcionales, a través de su conexión con esos textos incompletos, acaba con las ideas de la narrativa patriarcal⁷: no es una gran historia al modo épico, no es lineal y no presenta una conclusión fija y determinada. Como señala Susan Barbour (486), esta Helena es consciente de que el autodescubrimiento es siempre indefinido.

De este modo, *Helen in Egypt* ofrece una meditación, llevada a cabo por la propia Helena, acerca de su verdadera identidad. Partiendo de los registros conocidos de esta historia, particularmente, el de Estesícoro apenas mencionado, así como la tragedia de Eurípides⁸, la Helena de H.D. solo cuenta con sus recuerdos y su capacidad de análisis para llegar a conocer y comprender aquello que los poetas no han registrado. Como señala una de las leyendas en prosa de la última parte del libro: «*It can only be defined by the most abstruse hieroglyphs or the most simple memories*» ('Eidolon', libro 6, poema 5). Estas cuestiones demuestran la influencia de esta obra de H.D. en *Phantasmagoria*, influencia que la ya presentada cita final (Torres, 2019: 97) vendría finalmente a corroborar.

La índole de la obra hace que las preguntas, las repeticiones y reformulaciones de versos, así como, en ocasiones, la inconclusión de lo que se cuenta, sean formas características del texto de H.D. Precisamente, estos recursos estilísticos serán, como se verá en la siguiente sección, claves también para la voz poética de *Phantasmagoria* y el viaje memorístico que intenta narrar. A su vez, Torres toma *sui generis* la estructura tripartita de H.D.⁹, ya que en *Phantasmagoria* las secciones no se delimitarán bajo ningún tipo de indicación o nombre específico, pero pueden ser detectadas a través de la lectura por el fluir de la narración.

5 Siguiendo la terminología de Austin (2008), por un lado, aquellos que se ocupan de la Helena «tradicional»: la *Iliada* homérica (3.120-145; 3.158-244; 3.383-447; 6.344-358; 7.345-378; 24.760-775), siglo VIII a.e.c.) y el fragmento 16 (Voigt) de Safo (siglo VII a.e.c.). Por otro, los que ofrecen una imagen «revisitada» de la figura de Helena, como la *Odisea* (cf. canto 4, siglo VIII a.e.c.), y los que se centran en su fantasma troyano y su estancia en Egipto: la *Palinodia* de Estesícoro (siglo VII a.e.c.), Heródoto en *Historias* 2.112-120 (~425 a.e.c.) y la tragedia *Helena* de Eurípides (412 a.e.c.). A las cuales se podría añadir la reciente *Norma Jeane Baker of Troy* (2019) de Anne Carson.

6 Véanse Ilkay, 2016 y Levy, 2022.

7 Véase Dehler: 57-58.

8 No hay mención explícita a Homero en toda la obra, aunque la influencia homérica suele argumentarse como la de mayor peso, calificando, por ello, *Helen in Egypt* como un poema épico revisionista. Como Barbour señala (471, siguiendo a Gregory) no hay evidencia de que H.D. relejera a Homero después de 1920, mientras que en el momento de redacción de *Helen in Egypt* se encontraba volcada en el estudio de la obra de Eurípides, traduciendo el *Ión* y elaborando las notas a este.

9 En el poema de H.D. cada una de las tres partes ('Palinodia', 'Leuké', 'Eidolon') indica, a su vez, un cambio temporal (cf. Barbour: 480).

Esta genealogía demuestra una voluntad de escribir más allá de la imposición, externa, cultural y forzosa, a la que el género somete a los escritores. A su vez, aceptar una manera funcional de convivir con esta *phantasmagoria* pasa por abandonar la normatividad. En primer lugar, entendiendo la memoria fuera del marco ilustrado occidental convencional. De ahí que el libro comience y finalice con las citas de Rosi Braidotti (Torres, 2019: 9) y Elisabeth Grosz (Torres, 2019: 96), respectivamente; dos de las filósofas más relevantes en el giro al materialismo corporal en los feminismos de las últimas décadas. Es bajo el signo de estas autoras, y la reconceptualización radical del cuerpo que ambas presentan, desde donde hay que entender ese «cuerpo [...] memoria encarnada» (Torres, 2019: 9), que se erige como la voz poética de esta fantasmagoría, rompiendo el dualismo cartesiano cuerpo-mente. Como explica la propia poeta (Torres 2020), esta memoria encarnada corresponde a

aquellas cosas vividas, que a veces sólo se recuerdan en imágenes, pasan a formar parte del registro de lo que somos y cuando nos enfrentamos al presente, a cualquier escenario de nuestra vida, nos enfrentamos con todos esos fantasmas, con todas esas cosas, vivencias, impresiones, que quedan en el cuerpo y que muchas veces también nos separan de lo que nos está ocurriendo en el presente.

La ruptura de este dualismo permite presentar un cuerpo activo y productivo, no originario, caracterizado por sus grados y modos de organización, que son, a su vez, los resultados o consecuencias de su capacidad para ser afectado por otros cuerpos (Grosz 12), estando implicado fructíferamente en las contradicciones, las paradojas y las injusticias que, precisamente, entraña el hecho de ser un cuerpo (Braidotti 13).

Así, en este viaje a través de la memoria enlutada, los recuerdos y el olvido, en ese devenir otro, más allá de convenciones, el «cuerpo [...] memoria encarnada» (Torres, 2019: 9) que habla en *Phantasmagoria* deviene de un modo *queer*. Puesto que, abandona las nociones heteronormativas heredadas, las cuales, sobre todo en las dos primeras partes del libro, se establecen como predeterminadas, únicas maneras disponibles para proceder ante la ruptura que está viviendo, ya que no existen aún para ese cuerpo otras maneras de *re-conocerse* (Torres, 2019: 70):

ausencia de
texto que describa modos de relación. patrones de conducta. entonces.

Así como para gestionar los deseos que brotan en ese duelo (Torres, 2019: 40):

/perder contigo los rituales de la existencia
perder la identidad
quedar desfigurada y sedienta/

La pérdida de identidad lamentada es una pérdida de identidad en términos normativos:

ahora que ya no estás te pareces tanto a lo que me faltó siempre (Torres, 2019: 37)

la actualización que ya nunca
y ahora espectro (Torres, 2019: 41)

Esta pérdida se entiende en ese momento como algo que impide el desarrollo de la potencia de este cuerpo, algo que «aprisiona la vida y no permite que nada prolifere que no sea acorde a la prescriptiva que esa identidad planteó *a priori*» (manada de lobxs 42). Sin embargo, a través del

libro, experimentará un giro post-identitario, *queer*, que le permitirá llegar a comprenderse como esa «*memoria encarnada*» (Torres, 2019: 9). Esto es, una desviación del qué al cómo: más allá de la identidad, se pregunta y concentra sobre los tipos de relación a establecer, las maneras de ser y estar con las otras¹⁰. Así también podrá asimilar la manera en la que su realidad ahora está habitada, incluso en lo que a la dimensión amorosa respecta. Esta es la razón por la que, finalmente, puede abrazar su *phantasmagoria* (Torres, 2019: 67):

:
ascender
tránsito

edad:
unos años antes de la vejez

¿aquí?
no creer en el futuro como no creer en dios

tener poca fe en las ideas
ninguna idea

atender a la cadena de imágenes
atender a la cartografía
cada ente: un contexto de intereses
no juzgar los intereses —señalarlos

Es este el punto en el que sus capacidades pueden ser desarrolladas de un modo no normativo, torcido, *queer*, que abre nuevos caminos; se cumple así la invitación de Jack J. Halberstam (2018a: 26) a

resistir a las lógicas grandiosas y heroicas para liberar nuevas formas de memoria relacionadas más con lo espectral que con las pruebas fehacientes, más con genealogías perdidas que con herencias, más con el borrado que con la inscripción.

«he hablado el lenguaje que nunca debí / he enfermado de las palabras elegidas»

(Torres, 2019: 30).

Disrupciones lingüísticas y tipográficas

Considerar que la gramática aceptada es el mejor vehículo para exponer puntos de vista radicales sería un error, dadas las restricciones que la gramática misma exige al pensamiento, de hecho, a lo pensable.

Judith Butler, *El género en disputa*

Como toda la obra, tanto académica como artística, de Torres la crisis de la representación provocada por el falocentrismo busca superarse en *Phantasmagoria*. Y pretende hacerlo, a pesar de la

10 Cf. Foucault, 2015; Muñoz: 121-125; Torres ,2021.

incapacidad del lenguaje en los momentos del duelo amoroso narrado: «parecido a otra cosa / para la que no tengo palabra» (Torres, 2019: 71). Esto responde a la necesidad de crear relatos en los que poder reconocerse, que han escaseado, o directamente no han existido, hasta el momento:

ausencia de
texto que describa modos de relación. patrones de conducta (Torres, 2019: 70)

Torres admite la continuidad del orden simbólico en la realidad político-económica, siguiendo los planteamientos de la escritora lesbiana, feminista y lingüista radical Monique Wittig (*El pensamiento heterosexual*, 2010). Por ello, reconoce la potencialidad de acción sobre la realidad material a través de la palabra poética; ampliando así las posibilidades de representación y acción de aquellos cuerpos fuera de la norma. En palabras de la autora (Torres, 2022: 7:46-8:38):

I have been trying to think of ways of re-signifying the symbolic and making effects in the material world. [...] I was interested back then¹¹, and am interested now, in how changing the symbolic, changing the language affects directly the material. Because matter is what matters at the end; we want worlds available to be lived in different manners. We want our bodies to be allowed to feel and experiment in different manners that are not contained by the heterosexual norm.

Para ello, se empleará una subversión lingüística propia, apoyada en la genealogía sáfica anteriormente mencionada, y un particular uso de distintos elementos tipográficos, características que se analizarán a continuación. En primer lugar, en el trabajo de narración del duelo que construye el eje vertebrador de *Phantasmagoria* serán claves los tiempos verbales de pretérito. En la mayoría de las ocasiones, los recuerdos son evocados en pretérito imperfecto, tiempo que se establece como marca de anclaje para estos, y los pretéritos perfectos, concretamente el simple, para marcar las escenas y datos concretos que codifican estos recuerdos y remiten, hasta cierto punto, a un pasado seguro. Al menos, más seguro que aquel marcado por la continuidad del pretérito imperfecto, que encontramos en los poemas narrativos de la primera parte del libro (Torres, 2019: 16):

cambiaba muy rápidamente y no podía sostenerme con los ojos. todo lo mudaba: el flujo el pelo las imágenes del terror. sobre todo las imágenes del terror [...] tiempo en suspensión caminé. sufría las visiones. allí donde un año atrás fue dulce y fuerte. Encontré a quien parecía seguir amando. pensé que tal vez. me pudiese llevar de vuelta a mí. un año atrás pero no sólo. agarré la obcecación de mi pregunta.

En segundo lugar, otro factor importante en la exploración de los estados y mecanismos de la memoria en duelo de los poemas de *Phantasmagoria* es la manera en la que estos se presentan visualmente y la disposición ortotipográfica usada en ellos. A lo largo de todo el poemario, destaca el uso de las minúsculas, que crean una sensación de continuo e intimidad. Es más, las únicas mayúsculas que aparecen, siguiendo las normas estándar del uso de mayúsculas y minúsculas en la lengua española

11 Se refiere al momento en el que escribió su primer libro, *La otra genealogía* (Editorial Torreozas, 2014. XV premio Gloria Fuertes de Poesía Joven).

escrita, son las de las citas de Rosi Braidotti (Torres, 2019: 9), Laurie Anderson (Torres, 2019: 13), Elizabeth Grosz (Torres, 2019: 96) y H.D. (Torres, 2019: 97), al comienzo y final, respectivamente, del libro. A través de la disposición de las minúsculas y mayúsculas se remarca la autoridad de estas citas y, sobre todo, la autoridad de su contenido. Estas citas se presentan como partes esenciales del discurso desarrollado por la voz poética, pero al mismo tiempo, a través del uso de la cursiva y la mención de sus autorías, se distinguen como elementos no emergentes de ella.

A su vez, *Phantasmagoria* cuenta con un único punto final, el que cierra la cita de Braidotti (Torres, 2019: 9) que inaugura el libro. Aunque la ausencia de puntos finales es una característica de la poética de Torres¹², en esta ocasión, con este único punto final, además de afirmar la autoridad de la cita como se acaba de mencionar, esta se establece como mapa del poemario, puesto que, como también se ha comentado ya, la memoria en proceso de luto que en *Phantasmagoria* cuenta su viaje, su historia, ha de ser entendida como «*cuerpo [...] memoria encarnada*» (*ibid.*). Los puntos y seguidos, sin embargo, son una constante en los poemas narrativos¹³, los cuales presentan historias que, por su forma, se acercan más a la prosa, como se puede comprobar en el ejemplo anteriormente citado (Torres, 2019: 16).

No obstante, en estos poemas los puntos y seguidos que aparecen lo hacen de manera disruptiva, puesto que se encuentran en lugares en los que no se esperan. Es decir, la oración que el punto cierra no ha sido completada aún, y, por tanto, no tiene un sentido pleno. Este recurso dota a los poemas narrativos de una sensación de acumulación. En la mayoría de las ocasiones, además, este punto y seguido presenta un uso ‘incorrecto’, puesto que no supone una pausa para continuar hablando de un mismo tema; el foco de atención, aquello que se está explicando, varía tras el punto y solamente está relacionado con lo que le precede de manera parcial, casi onírica, no lógica.

Por otra parte, estos poemas narrativos aparecen a lo largo del libro combinados con los poemas que presentan el elemento más innovador, y que llama más la atención visualmente, en lo que a tipografía se refiere. Se trata del par de dos puntos que abre más de la mitad de los poemas¹⁴. Esta figura, creación propia de la autora, es explicada *sui generis* al comienzo del segundo tercio del libro (Torres, 2019: 34):

::
la superficie contiene hiatos
pude haber continuado hacia el siguiente
como sugieren las sabias
sin memoria
sólo un mapa de asociaciones
hueco en cada intersección
sin embargo renuncié a la ligereza
me consagré al dolor

12 Cf. Martín Díaz & Pagán Marín: 116.

13 Torres, 2019: 16, 28, 30, 31, 32, 38-39, 43, 46, 47-48, 50, 53, 54-55, 59, 65, 68, 70, 71, 77.

14 Torres, 2019: 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 45, 49, 51, 52, 57, 58, 60, 61, 62-63, 66, 72, 73, 76, 81-82, 84, 85, 86, 87, 88, 89-90, 91-92, 93. Con la excepción de un único par de puntos en Torres, 2019: 67.

Mediante esta imagen visual, el paisaje ejemplifica lo que la disposición tipográfica está intentando hacer. Puesto que, en palabras de Torres (2020),

los dos puntos forman como esos hiatos, que parece que hay una pausa, que cambia una imagen, y luego llega otra, igual que en la memoria van apareciendo las cadenas de imágenes, pero que tampoco hay separaciones decisivas, sino que nos vemos arrastradas de una escena a otra.

La combinación de estos dos tipos de poemas, los narrativos con puntuación imprevista y los iniciados por los hiatos marcados por el par de dos puntos, configura la estructura híbrida del libro-objeto¹⁵, recreando así el sentir y pensar de la memoria en duelo¹⁶. Para ilustrarlo, un ejemplo de esto sería el siguiente grupo de poemas: después de la precisión exhaustiva del ejercicio de recuerdo de los poemas narrativos inmediatamente anteriores (Torres, 2019: 29, 30 y 31), la voz poética reflexiona sobre los propios procesos de la memoria, sobre lo que está pasando en su pensamiento (Torres, 2019: 34, 35 y 36). Se podría decir que esta mínima estructura, particularmente en la escritura, provee de cierta lógica a un proceso de por sí ilógico.

Otro de los signos de ortografía que destaca por su aparición y uso en *Phantasmagoria* es el asterisco. Aunque aparece por primera vez en la primera parte del poemario, «¿quién vivió lo que me acude? / hasta que ya no hay me*» (Torres, 2019: 25). Este asterisco suele acompañar a las formas pronominales de primera (el cuerpo poético) y segunda (la interlocutora ausente-presente) persona, así como a formas verbales de segunda persona. La explicación de su significado no ocurre hasta el segundo tercio del libro, en el poema citado a continuación, donde los dos últimos versos, separados por tres columnas de espacio de los versos anteriores, actúan casi como la leyenda de un mapa (Torres, 2019: 40):

ahora que te* pierdo te* pareces tanto a la naturaleza de la Ausencia has* ahorcado al carnero con tus* manos fuiste* inocente y ahorcaste* el carnero con tus manos porque pobre de ti*

*(tú) es un lugar vacante en el discurso antiguo la interlocutora el fantasma

En una única ocasión final, ya en el último tercio del libro, el asterisco no aparece junto a las formas apenas indicadas, sino señalando el sustantivo ‘pasado’ (Torres, 2019: 89):

¿en el pasado?*
supo la diferencia
las diferencias eran claras

La falta de aclaración sobre a qué remite el asterisco en ese verso en concreto, y en ese poema en general, puede hacer pensar, debido a las apariciones anteriores de este elemento, en un pasado

15 Este procedimiento recuerda al de H.D. en *Helen in Egypt* (véase Barbour :469).

16 Con algunos poemas de versos libre, que presentan una forma más preceptiva, dispersados entre medias, Torres, 2019: 44, 64, 69, 74, 75, 78-79, 80, 83.

común entre las dos personas sobre cuyas formas pronominales el asterisco se había empleado anteriormente. Con todo, también puede hacer referencia a una concepción *queer* del tiempo, por la que el poemario está abogando, en la que la linealidad temporal *recta*, como la propia *phantasmagoria* prenuncia, no es operativa. Puesto que el pasado se encuentra en el presente del cuerpo enunciador, en forma de aparición (Freccero 194), a través de sus fantasmas.

La temporalidad *queer* aquí defendida hace referencia a una concepción del tiempo que se aleja del futuro prometido por la fantasía de la reproducción heterosexual (Muñoz: 49). En *Phantasmagoria* se va más allá de las lógicas y los marcos temporales que esta fantasía reserva para la familia burguesa, donde se prioriza «el espectáculo del Estado renovando sus filas mediante actos de reproducción manifiestos y subvencionados» (Muñoz: 22). La manera en la que Torres toma aquí distancia respecto a esta temporalidad impuesta es proponiendo un despliegue crítico del pasado con el fin de comprometer el presente e imaginar el futuro (Muñoz: 116). En *Phantasmagoria* esto se consigue a través de la escritura, así como de la presentación performática sobre la que se hablará más adelante, ambos procesos ejecutados y anclados en el presente, desde donde moverse. Así como mediante el uso de recursos como la «asincronía, anacronismos, retrasos, vestigios, fantasmas, obstáculos, demoras, *flashbacks*» (Solana: 58), que permiten, desde ahí, llevar el pasado al futuro, creando así un mapa espacial y temporal propio.

Lo perdido (una versión de sí misma, de la otra, del pasado compartido), y su ausencia, toman así cuerpo en el texto a través del asterisco, el «signo perfectamente económico», en palabras de Anne Carson (119), «un significado que se niega a gastar una sola palabra para escribirse en el mundo» (*ibid.*)¹⁷. En *Phantasmagoria*, el asterisco enfatiza también la universalidad del fenómeno que se está contando, al no presentar nombres propios concretos. Torres parece estar, además, jugando—tal vez con un punto de ironía—con el uso de este signo para indicar remisiones, puesto que las formas en el poemario señaladas con asterisco siempre hacen referencia al pasado.

El juego de Torres también puede relacionarse con el uso que se da a este signo para señalar incorrecciones en formas o términos, o incluso, cuando se usa para indicar fines no convencionales de palabras. En este sentido, la incertidumbre en el nombrar marcada por el asterisco se inscribe en una genealogía *queer* en la que desde hace algunos años se emplea el término trans*¹⁸. Mediante este uso con asterisco, en palabras de Eva Hayward y Jami Weinstein (197), trans*

es reconocido como «un esfuerzo» (después de todo, un asterisco puede sugerir énfasis, lo que es quizá algo afectivo) por incluir a todas las identidades no cisgénero. El * es paratático: denota la búsqueda en una base de datos, designa la multiplicación, puede ser un descargo de responsabilidad que señala la letra pequeña, indica pseudónimos o nombres que han sido cambiados y, en el código de los ordenadores, los asteriscos alrededor de una palabra la destacarán¹⁹. El asterisco multipuntas es como unos dedos: puntúa y toca a la vez²⁰.

17 Carson habla de ello a propósito de la poesía de Paul Celan, y el uso que este autor hace de él en su última poesía para referirse a aquello que no puede decirse. Cf. Carson: 119, n30.

18 Me gustaría agradecer a la persona anónima que durante el proceso de revisión trajo a colación este aspecto fundamental del uso del asterisco en los estudios *queer*.

19 Halberstam (2018b, 75) menciona también cómo el asterisco: «indica el comodín en las búsquedas de internet».

20 Traducción de Javier Sáez en Halberstam, 2018b: 77.

En esta descripción del uso del asterisco en la palabra trans*, encontramos modalidades queer que responden al proyecto no identitario, sino relacional (Hayward y Weinstein: 198), orientado a la transformación social de la heteronorma «y no hacia el conformismo político» (Halberstam, 2018b: 75) de *Phantasmagoria*, del cual se hablará más adelante. Este proyecto está estrechamente vinculado a la temporalidad queer recientemente comentada, puesto que como señala Halberstam (2018b: 21-22),

el asterisco modifica el significado de transitividad al negarse a situar la transición en relación con un destino, con una forma final, con una forma específica o con una configuración establecida de deseo e identidad.

Finalmente, cabría apuntar que esta ruptura de las normas tipográficas y la innovación con elementos no lingüísticos debe entenderse no sólo como una herramienta para expresar mejor aquello que se quiere explicar, inscribiéndose dentro de una genealogía *queer*, como se acaba de demostrar, sino también como una metodología queer. En el sentido en el que las normas ortográficas no son sino una forma de opresión, que no considera otras realidades y posibilidades más allá de la contenida por la norma impuesta²¹.

De vuelta a los recursos literarios empleados en *Phantasmagoria*, resulta imprescindible señalar cómo, más allá del libro como material físico, diversas figuras empleadas en el poemario escrito apuntan ya a una articulación performática de este. Las preguntas hacen patente la naturaleza oral de muchos de los procesos memorísticos codificados en *Phantasmagoria* y tendrán su plena realización en la performance asociada al poemario, de la que se hablará más adelante. Esto se debe, de nuevo, a la naturaleza mimética de *Phantasmagoria* con el estado de la mente en duelo, donde las preguntas y las repeticiones son una constante. Las preguntas se establecen como un método²², para elaborar la búsqueda y construcción del sujeto enunciador, desde el cuestionamiento con el que se abre el libro (Torres, 2019: 11):

un ¿cuerpo? [...] accede de forma constante a las imágenes
¿o las imágenes acceden a él?

De hecho, en los últimos poemas, este procedimiento muestra cómo lo desconocido es totalmente aceptado y estas preguntas ya no resultan incómodas, sino modos consecuentes de expresión:

¿qué diferencia había
entre esto
y otra cosa? (Torres, 2019: 90 y 93)
¿qué diferencia había? (Torres, 2019: 94)
¿sentía yo mirarlo todo desde fuera? [...] ¿era eso? (Torres, 2019: 95)

Asimismo, este recurso inquisitivo también es empleado para comprobar la veracidad del relato memorístico que está siendo reconstruido, como demuestran las secuencias de preguntas seguidas de afirmación:

21 Véase Vasallo, 2021. Especialmente ‘El capital cultural es performativo’ (45-59) y ‘Género y accidentes (también gramaticales)’ (96-103).

22 Similar al empleado por la Helena de H.D. (cf. *Helen in Egypt*, ‘Palinodia’, libro 1, poema 8).

el deseo puede olerse y quebrarse. ¿así? así (Torres, 2019: 28)

¿eres tú? ¿soy yo?
me miras (Torres, 2019: 60)²³

::
no hay nada que resolver
se ha cancelado la búsqueda

¿así?
así (Torres, 2019: 88)²⁴

Las preguntas se emplean, a su vez, para poner en duda los conceptos de espacio y tiempo en la narración, ya que, al recordar, todas estas nociones se ven alteradas:

¿otro tiempo?
puede activarse
ahora (Torres, 2019: 57)

¿aquí?
no creer en el futuro como no creer en dios (Torres, 2019: 67)

dos que apenas se conocen ahora inician ¿un
viaje? de otro modo (Torres, 2019: 70)

¿en el pasado?*

supo la diferencia
las diferencias eran claras (Torres, 2019: 89)

En lo que se refiere a las repeticiones, además de la reproducción nominal de frases enteras, como la que se encuentra en el poema ‘:: / atrapada en la resonancia’ (Torres, 2019: 36), ya citado, o en ‘caída inaugura inicio de resonancia’ (Torres, 2019: 64) donde la siguiente expresión se repite hasta tres veces:

boca de estómago a vertedero de la angustia
llama llama vertedero a boca de estómago la
angustia llama boca vertedero de estómago de
angustia llama llama

También destacan las imágenes que se repiten a lo largo del poemario. En particular, las dos siguientes: el clavo y la gota, cuya composición varía a lo largo del libro, entrando en el agua. La

23 En respuesta a unos versos inmediatamente anteriores: «¿eres tú? ¿me miras?» (Torres, 2019: 58).

24 Como la búsqueda de la Helena de H.D. (cf. ‘Palinodia’, libro 4, poema 8, versos 1-9).

primera imagen hace referencia al clavo que es puesto debajo de la lengua al comienzo del poemario (Torres, 2019: 18), y que a lo largo del libro se clava en esta (Torres, 2019: 21) y se pierde (Torres, 2019: 23); su pérdida es asimismo lamentada (Torres, 2019: 27) y cerciorada de nuevo (Torres, 2019: 29). Precisamente en estos dos últimos poemas en los que se menciona el clavo, se da un juego de palabras fonético: «todo lo que sé» (Torres, 2019: 27) y «todo lo que es» (Torres, 2019: 29). La segunda imagen, la de la gota de agua entrando en diversas superficies, persiste a través de las tres partes del poemario, cambiando los elementos en los que esta se adentra. Además, en lo que a la disposición en el libro-objeto se refiere, todas estas gotas aparecen como segundos poemas abiertos por el hiato en páginas de poemas que también inaugura el hiato²⁵, con la excepción de una ocasión en la que la imagen es un poema propio (Torres, 2019: 20) y tres ocasiones (Torres, 2019: 28, 50 y 94) en las que se encuentra en poemas narrativos:

una sola gota de orina limpia (Torres, 2019: 20)

una sola gota de sangre limpia (Torres, 2019: 25)

una sola gota de orina turbia (Torres, 2019: 28)

una gota blanquecina
entrando en el agua (Torres, 2019: 50)

una gota de arcilla limpia
entra en el agua (Torres, 2019: 73)

una gota certera de flujo (Torres, 2019: 94)

Todos estos elementos son relevantes para entender el lenguaje y el uso que de este se hace en *Phantasmagoria* para alcanzar la mimesis de los mecanismos de la memoria en duelo que se buscan reproducir y narrar. No obstante, lo son principalmente en cuanto al libro-objeto. Sin embargo, en las presentaciones de *Phantasmagoria*, sobre las cuales procedo a detenerme, la dicotomía entre la disposición escrita de los poemas y su ejecución abre el poemario y sus potencialidades a nuevos modos de expresión y comprensión. Esto se debe al hecho de que estas presentaciones consistieron en una performance con apoyo audiovisual, mediante la cual se introducen nuevos recursos que se suman a los ya analizados hasta el momento. Esto es, al uso tipificado de los tiempos de pretérito imperfecto y simple, el empleo de preguntas, así como de preguntas seguidas de su afirmación y la repetición de imágenes, en lo que a la subversión lingüística del poemario se refiere. Así como al particular uso de las minúsculas, los signos de puntuación y el asterisco a lo largo de todo el libro, en lo que respecta a la disposición visual de los poemas en el libro físico y sus disrupciones en lo tipográfico.

25 Véase la nota 13 de este artículo.

«si lo contase otra vez / sería distinto» (Torres, 2019: 21).
performando (la) *Phantasmagoria*

The body, as the site of amorous pleasure, is the place where pleasure's absence is painfully recorded.

Johanna Dehler, *Fragments of Desire*

Para el proyecto de *Phantasmagoria* Sara Torres lleva el factor performático contenido en el poemario a su máxima expresión, con un trabajo audiovisual colaborativo junto a la artista plástica y textil Marta Velasco Velasco y la música y productora Ana Quiroga²⁶. La principal característica de la performance de *Phantasmagoria* es, por tanto, la intermedialidad. A través de esta, el cuerpo virtual desde el que se enuncian los poemas y las imágenes que lo componen y atraviesan, presentes mediante el soporte visual creado por Velasco Velasco, comparten escenario, envueltos conjuntamente por los paisajes sonoros de Quiroga.



‘varias cabezas de lombriz’.
Film stills ‘Phantasmagoria (teaser)’
© Carlos Borromeo Bellido

A su vez, este audiovisual permite proyectar algunos de los espacios e imágenes descritos en los poemas, posibilitando al espectador entrar a formar parte directa del estado alucinatorio del viaje por la memoria en luto que *Phantasmagoria* propone. Como, por ejemplo, el «paisaje de dunas» (Torres, 2019: 11) donde arranca la narración, más tarde concretado como «desierto lesbos» (Torres, 2019: 18). Así como algunos de los animales que se mencionan a lo largo del poemario, como los caracoles («criatura que camina erguida sobre su única / lengua», Torres, 2019: 78-79) o las cabezas de lombriz («saludo. varias cabezas de lombriz / tras cortar la tierra», Torres, 2019: 85), creaciones estas últimas de Velasco Velasco (2021).

Las imágenes y sonidos de esta pieza audiovisual establecen un diálogo paralelo, pero a la vez complementario, con los poemas del libro. Asimismo, este diálogo va más allá de aquello que la ya comentada incapacidad del lenguaje no puede suplir («no hay palabra que registre», Torres, 2019: 94). En la performance también se altera el orden en el que los poemas

26 Los orígenes de esta *performance* pueden rastrearse, a su vez, en «El hueso en la arena», escrito junto a Lola Nieto (presentado en El bosque de la maga colibrí de Gijón, el 4 enero de 2018) y en el proyecto videopoético «los estados vehementes», desarrollado con Marta Velasco Velasco (estrenado en «DEEP TRASH Escoria», CUNTemporary Queer Arts, Londres, el 22 de septiembre de 2018).

se encuentran en el libro físico, y este no es recitado en su totalidad. Esto, unido al hecho de que en la performance el momento de la enunciación es el presente, hace que la representación en directo active de una manera distinta al objeto-libro los mecanismos de la memoria en luto y el recuerdo que *Phantasmagoria* busca reproducir: desde el presente de la interpretación, con la ayuda del apoyo artístico audiovisual, las imágenes y afectos relatados son evocados en el *aquí y ahora*, único lugar y momento en el que, por tanto, pueden ser.

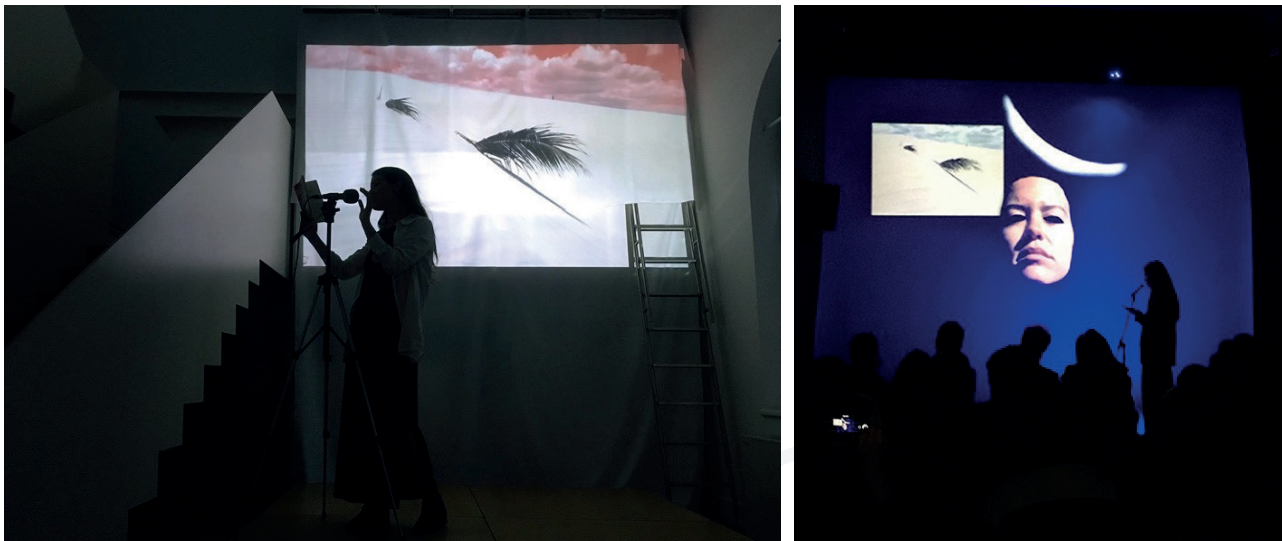
Además, el medio audiovisual propone *per se* una materialización de la temporalidad múltiple presentada en el libro de *Phantasmagoria* y encarnada en el momento de la performance. Las imágenes y sonidos grabados que conforman el soporte audiovisual de la performance son las muestras de objetos y sonidos que, no obstante, representan las huellas de lo que esos mismos elementos fueron en el momento de su grabación. Al mismo tiempo, llegan hasta los espectadores en el futuro, un momento ya distinto y alejado de aquel en el que fueron grabados²⁷. Estaríamos hablando de hasta tres momentos temporales diferentes en los que a la concepción del propio soporte audiovisual se refiere. Momentos que permiten ver un pasado desde el presente mientras se piensa en la configuración del futuro.

De este modo, la performance de *Phantasmagoria* favorece una producción de conocimiento que va más allá del mero esfuerzo cognitivo, y admite un conocimiento carnal (Howson: 145). Esto es, el «cuerpo [...] memoria encarnada» (Torres, 2019: 9), narrador del poemario, en acción. Lo efímero de la performance, el *aquí y ahora* que marca su temporalidad se vuelve así material, trascendiendo esta efimeridad (Muñoz: 81). A su vez, a través de la intermedialidad de la performance, este cuerpo ilustra también su potencialidad de *devenir* de una manera alternativa. Los presupuestos para este devenir ya se encuentran en los poemas escritos, y han sido aquí comentados con anterioridad. Esto se debe a que, por sus características, no hay dos performances de *Phantasmagoria* iguales: desde el cambio de superficie en la que se proyectan las imágenes a la acústica de los diferentes espacios en los que la actuación se lleva a cabo. Así como factores humanos, como la propia disposición afectivo-corporal de Torres en el momento de la presentación²⁸. La performance de *Phantasmagoria* es, pues, una oportunidad de posibles devenires en continuo tránsito y transformación.

Estas actuaciones se establecen como lugar concreto de intensidades en las que la subjetividad de todos los implicados (performer, artistas creadoras del soporte audiovisual de la performance y audiencia) cuenta; pues, como recuerda Rosa Berbel García, la perfoepoesía actúa «desmontando el yo poético absoluto y colectivizando la autoría» (135). En la colectividad de la performance de *Phantasmagoria* se alcanza la propuesta de Grosz (vía Braidotti: 132): «subjetividad como multiplicidad, policentricidad, colectividad, dinamismo y transformación». Por tanto, la potencialidad de la performance se establece, principalmente, en su habilidad para generar nuevas modalidades de conocimiento, como las que se acaban de señalar más arriba, pero también de reconocimiento entre la audiencia. Facilitando así nuevos modos de pertenencia, particularmente en lo que se refiere a comunidades minoritarias, como puede ser la población LGTBIQA+ (Muñoz: 98-99).

27 Esta idea ha sido desarrollada a partir de los comentarios de Freeman sobre los productos audiovisuales como literatura menor y sus comentarios sobre citas de Philip Rosen (2010, xvii-xviii).

28 A pesar de que la efimeridad es una de las características principales y constitutivas de este tipo de eventos, se puede acceder a la performance de *Phantasmagoria* completa en el Instituto Cervantes de Londres (2019): <https://www.youtube.com/watch?v=8dgUz-XJFpY>.



Fotografías de la *performance* en Londres y Barcelona. © Marta Velasco Velasco

Más allá del objeto-libro y de los poemas en él escritos, en la performance de *Phantasmagoria* Torres, a través de su inmanencia radical encarnada (Braidotti: 2005), activa lo que Johanna Dehler describe como «inmanencia poética sáfica» (83). Puesto que, como se ha comentado, durante la representación el significado se produce en el momento exacto de la actuación, a través de una poética del deseo que explora

the joys and sorrows of the body, the dialectics of loss and fulfilment. Writing, too, allows only a limited kind of transcendence: our emotions can only be «saved» as temporary records which consists of perishable signifiers, and Sapphic writing acknowledges this transitory nature of signification. The sole kind of «transcendence» is the repeated yet selective process of memorizing the past through performative practices.

Son, precisamente, estas prácticas performativas las que permiten que la disposición temporal perseguida en el libro se traduzca, como se ha venido diciendo, en una posibilidad a ser vivida. La no-presencia de la fantasmagoría, una vez convertida en ese «*cuerpo [...] memoria encarnada*» (Torres, 2019: 9), pasa también a ser parte de aquellas personas que han presenciado la performance a través de los residuos, lo que se queda, lo que se pierde (Muñoz: 71), en la memoria de quienes han compartido ese momento en el espacio y tiempo en el que se ha llevado a cabo la actuación.

«dos que apenas se conocen ahora inician ¿un / viaje? de otro modo» (Torres, 2019: 70).

Conclusiones

Yes, I was thinking, we live without a future. That's what's queer.
Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf* (Volume 5)

A lo largo del poemario *Phantasmagoria*, Sara Torres presenta un viaje por la memoria en duelo, narrado por un «*cuerpo [...] memoria encarnada*» (Torres, 2019: 9). La posibilidad de tener este tipo de sujeto narrador se da gracias a los presupuestos de los nuevos materialismos feministas. Particularmente a las propuestas de autoras como Rosi Braidotti (2005) y Elizabeth Grosz (1994), que acompañan este viaje a través de sus citas de autoridad (Torres, 2019: 9 y Torres, 2019: 96). La

ruptura de la falsa dicotomía cartesiana entre el cuerpo y la mente permite que este cuerpo narrador, en su esfuerzo mimético por representar los estados de la memoria y su funcionamiento en el recuerdo, supere la falta de formas de expresión y representación (Torres, 2019: 70) para contar su historia.

Esta historia es una narración no lineal, experiencia de continuo, donde las imágenes y la dimensión pública que en los comienzos del término ‘fantasmagoría’ tuvieron los espectáculos de Robertson, vuelven a entrar en consideración, pero para superarse. Como también se supera el engaño de la fantasmagoría definida por Walter Benjamin. De este modo, Torres ofrece aquí una nueva conceptualización del término como una no-presencia que lo ocupa todo, esto es, la memoria encarnada narradora en *Phantasmagoria*. A su vez, a lo largo del poemario, este cuerpo se aleja de la cuestión identitaria para devenir de un modo *queer*, centrándose en los modos y posibilidades de relación: con una misma, con las otras y, sobre todo, con su(s) propia(s) fantasmagoría(s).

En el proyecto de Torres, el modo de abordar este viaje narrativo por la memoria enlutada del cuerpo narrador y su devenir se activa de dos modos diversos, pero a la vez complementarios. Por un lado, a través de la lectura del libro escrito, objeto físico. En este la conciencia de cómo lo poético puede afectar lo material para transformarlo hace que el lenguaje sea usado en *Phantasmagoria* de una manera personal y disruptiva. Con una narración fragmentaria, donde destaca el uso de preguntas como modo de enunciación, que emulan una modalidad oral que volverá a escena en la performance. A su vez, en lo que se refiere al libro como objeto físico, esta fragmentación e inconclusión del relato adquieren una dimensión tipográfica en su presentación impresa, crucial para la comprensión y el efecto disruptivo de la narración que con ellos se busca alcanzar, a través de los distintos recursos analizados en este artículo.

Estas intervenciones disruptivas en el lenguaje heredado pueden considerarse, más allá de una herramienta artística propia de pleno derecho, como la aplicación de una metodología *queer*, puesto que para explicar modos de ser, estar y devenir diversos, fuera de la norma, pero con esta como punto de referencia inevitable, hacen falta modos de operar distintos. No obstante, no surgen de un vacío, sino que más allá del sustrato teórico analizado a lo largo de este artículo, se apoyan en una genealogía poética sáfica que también hizo esfuerzos por salirse de las convenciones de cada una de sus épocas para expresar otros modos de ser posibles, como se ha demostrado aquí con los casos de la Helena de Safo en el fragmento 16 y, sobre todo, de la de H.D. en *Helen in Egypt*.

Por otro lado, el otro modo de abordar este viaje narrativo por la memoria en duelo es la performance de *Phantasmagoria*, obra intermedial creada en colaboración con las artistas Marta Velasco Velasco y Ana Quiroga, y llevada a cabo en las presentaciones en directo del proyecto. En esta performance el cuerpo narrador del poemario asume, en la corporalidad de Torres, una carnalidad literal, poniendo en práctica los distintos modos de conocimiento, más allá del cognitivo, defendidos en *Phantasmagoria*. Por tanto, en la performance homónima, la «inmanencia poética sáfica» (Dehler: 83) de la propuesta de Torres cobra un sentido literal.

Phantasmagoria se presenta, pues, como una obra total, también en cuanto a lo espaciotemporal se refiere. Resulta particularmente interesante la capacidad del proyecto para activar temporalidades múltiples. Por una parte, como libro físico, llega hasta los lectores en su presente, desde el cual cada uno de ellos lleva a cabo el proceso de lectura. No obstante, ese presente es ya el futuro del cuerpo-voz poética que en el libro habla. Esto es, tiene una trayectoria del «aquí al allá» (Muñoz: 126). Al mismo tiempo, la performance, invoca el pasado del cuerpo performador desde su presente, que es un espacio-tiempo compartido por quienes acuden a la actuación. Además, las experiencias de

la lectura y de la performance dejan rastros para el futuro en la memoria de quien lee y de quien ve (Muñoz: 71), respectivamente.

Por tanto, mediante la propuesta de ontologización de los fantasmas que le habitan, el «*cuerpo [...] memoria encarnada*» (Torres, 2019: 9) enunciador de *Phantasmagoria* consigue, a través de su particular uso de la memoria y el recuerdo, poner en práctica el deseo hermenéutico de Muñoz (4). A través de una metodología crítica en su mirada al pasado, se dirige hacia un futuro en el que, desde el presente, trabaja en las posibilidades de creación de nuevos mundos *queer* posibles. Tal y como lo formuló José Esteban Muñoz (37):

I see world-making here as functioning and coming into play through the performance of queer utopian memory, that is, a utopia that understands its time as reaching beyond some nostalgic past that perhaps never was or some future whose arrival is continuously belated—a utopia in the present.

Finalmente, recapitular cómo mediante el análisis presentado en este artículo se ha intentado contribuir a la comprensión en profundidad de los planteamientos artísticos que Sara Torres ofrece en *Phantasmagoria* con el objetivo de demostrar las innovaciones y disrupciones que este proyecto introduce en el contexto poético hispanoamericano contemporáneo. Para ello, se ha contextualizado el sustrato teórico sobre el que se establece y desarrolla tanto el poemario como su performance. Así como su posición dentro de *otra* genealogía sáfica que, por su idiosincrasia, recuerda el valor de la pérdida, pero que aun así también puede y debe ser reconstruida. Asimismo, se han analizado las implicaciones que, para este proyecto en su totalidad, y para el libro escrito en particular, tuvo y tiene la puesta en escena del proyecto con la performance desarrollada junto a Marta Velasco Velasco y Ana Quiroga.

Bibliografía

- AUSTIN, Norman (2008). *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*. Ítaca y Londres: Cornell University Press.
- BARBOUR, Susan (2012). «The Origins of the Prose Captions in H.D.'s *Helen in Egypt*», *The Review of English Studies* vol. 63, no. 260, pp. 466-490. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/res/hgr081>
- BENSTOCK, Shari (1994). «Expatriate Sapphic Modernism: Entering Literary History», en Lisa RADO (eda.), *Rereading Modernism: New Directions in Feminist Criticism*. Londres: Routledge, pp. 97-121.
- BERBEL GARCÍA, Rosa María (2020). «Las fronteras del género: intermedialidad y performatividad en la poesía de Lola Nieto», *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras* 9, pp. 131-145.
- BRAIDOTTI, Rosi (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Traducción y edición de Ana Varela Mateos. Madrid: Akal.
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de identidad*. Traducción de M^a. Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- CARSON, Anne (1999). *Economy of the Unlost. Reading Simonides of Keos with Paul Celan*. Princeton: Princeton University Press.

- COHEN, Margaret (1989). «Walter Benjamin's Phantasmagoria», en *New German Critique* n.º 48, pp. 87-107.
- DEHLER, Johanna (1999). *Fragments of Desire. Sapphic Fictions in Works by H.D., Judy Grahn, and Monique Wittig*. Berna: Peter Lang.
- FOUCAULT, Michel (2015). «La amistad como forma de vida», en *¿Qué hacen los hombres juntos?* Traducción de Luis Cayo Pérez Bueno. Madrid: CERMI y Ediciones Cinca, pp. 11-17.
- FRECCERO, Carla (2007). «Queer Spectrality. Haunting the Past», en George E. HAGGERTY y Molly MCGARRY (eds.), *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer Studies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, pp. 194-213.
- FREEMAN, Elizabeth (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press.
- GROSZ, Elisabeth (1994). *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- H. D. (1961). *Helen in Egypt*. Introducción de Horace Gregory. Nueva York: Grove Press.
- HALBERSTAM, Jack J. (2018a). *El arte queer del fracaso*. Traducción de Javier Sáez. Madrid: Editorial Egales.
- (2018b). *Trans*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Traducción de Javier Sáez. Madrid: Editorial Egales.
- HAYWARD, Eva. y WEINSTEIN, Jami (2015). «Introduction. Transanimalities in the Age of Trans* Life», *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 2 2, pp. 195-208. Disponible en: <https://doi.org/10.1215/23289252-2867446>
- HOWSON, Alexandra (2005). *Embodying Gender*. Londres: Sage.
- ILKAY, Hilary (2016). «Mixing Memory and Desire: Helen's Eidolon in Sappho 16», *Eidolon*, 26 de abril de 2016. Disponible en: <https://eidolon.pub/mixing-memory-and-desire-helens-eidolon-in-sappho-16-bbe2243b0113>
- INSTITUTO CERVANTES LONDON (2019). «“Phantasmagoria” poetry performance by Sara Torres - 25/04/2019». [YouTube, subido por Instituto Cervantes London, 19 de junio de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8dgUz-XJFpY>
- LEVY, Izzy (2022). «Queer Ephemerality, Poetic World-Making, and Sapphic Memory Work in Fragment 94». [YouTube, subido por Queer and the Classical, 9 de abril de 2022]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=K7XzT6iPLno>
- LUQUE, Aurora (2020). *Safo. Poemas y testimonios*. Barcelona: Acantilado.
- MANADA DE LOBXS. (2014). *Foucault para encapuchadas*. Buenos Aires: Queen Ludd.
- MARTÍN DÍAZ, Marta y PAGÁN MARÍN, Helena (2022). «“En un hiato de la historia perduran ellas”: Reflexiones sobre la tradición sáfica a partir de “La otra genealogía” (2014) de Sara Torres», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 37, pp. 108-118. Disponible en: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2022375921
- MARTÍNEZ MATÍAS, Paloma (2021) «Fantasmagoría y despertar. Una aproximación al *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 54, 1, pp. 107-129.
- MUÑOZ, José Esteban (2019). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity. 10th Anniversary Edition*. Nueva York: New York University Press.

- SOLANA, Mariela (2017). «Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer», *El Banquete de los Dioses. Revista de Filosofía y Teoría Política contemporáneas*, 5, 7, pp. 37-65.
- TORRES, Sara (2019). *Phantasmagoria*. Madrid: La Bella Varsovia.
- (2020). “La estación Azul. Juan C. Mestre, Sara Torres, Paul Klee, viajeras victorianas”. [Podcast, 26 de enero de 2020]. RTVE Play Radio. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/audios/la-estacion-azul/estacion-azul-juan-carlos-mestre-sara-torres-paul-klee-viajeras-victorianas-26-01-20/5489566/>
- (2021). «La amistad como modo de vida: una cultura de las amigas-amantes», *El rumor de las multitudes. El Salto Diario*. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/amistad-modo-vida-cultura-amigas-amantes>
- (2022). «‘Glukupikron’: The Meanings of Eros in Sapphic Poetic Subcultures». [YouTube, subido por Queer and the Classical, 6 de junio de 2022]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ls4yr2jp-20&t=537s>
- VASALLO, Brigitte (2021). *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*. Barcelona: Larousse Editorial.
- VELASCO VELASCO, Marta (2021). «varias cabezas de lombriz», en *Blog de Velasco Velasco*. Disponible en: <https://velascovelasco.com/varias-cabezas-de-lombriz>
- WITTIG, Monique (1973). *Le corps lesbien*. París: Éditions de minuit.
- (1977). *El cuerpo lesbiano*. Traducción de Nuria Pérez de Lara. Valencia: Pre-Textos.
- (2010). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte. Madrid: Editorial Egales.
- WOOLF, Virginia (1985). *The Diary of Virginia Woolf: Volume 5, 1936-41*. Edición a cargo de Anne Bell. Londres: Penguin Books (Penguin Classics).