

De la alteridad, el mito y el vacío: la imagería de Julia Uceda como principio de búsqueda ontológica

Of Otherness, Myth, and Emptiness: The Imaginary of Julia Uceda as a Principle of Ontological Search

Marta Cabrera Iniesta

Universidad de Alicante, España
marta.cabrera.iniesta@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3638-1346>

RESUMEN

La producción poética de Julia Uceda revela unas mismas respuestas expresivas para la duda metafísica que la genera. A pesar de los cambios que afronta durante su crecimiento personal y una vida determinada por la pérdida de espacios y culturas, Julia Uceda vertebraba un lenguaje común que es decisivo en cada una de sus obras. La necesidad de conocer en el poema quién se es, cómo se estructura el mundo y qué significa su experiencia en él da lugar a una imagería estable que pretende denunciar o dar coherencia a lo que quizá no pueda obtener una respuesta. Dicho lenguaje, además, puede ser contenido y articulado en tres expresiones concretas: el vacío, la alteridad y la necesidad de desbocar los mitos que falsifican al yo en cuanto a ser.

Palabras Clave: Julia Uceda; búsqueda ontológica; alteridad; mito; vacío; poesía metafísica.

ABSTRACT

Julia Uceda's poetry reveals the same expressive responses to the metaphysical doubt that generates them. Despite the changes she faces throughout her personal growth and a life determined by the loss of geographical spaces and cultures, Julia Uceda creates a common language decisive in all her works. The need to know oneself, how the world is structured and what one's experience in it means brings about an immutable imagery which intends to condemn or provide coherence to what may be impossible to answer. Furthermore, said language can be contained in three concrete expressions: emptiness, otherness and the need to unleash the myths that invalidate the self with regards Being

Keywords: Julia Uceda; Ontological Search; Otherness; Myth; Emptiness; Metaphysical Poetry.

Recibido: 2 de diciembre de 2021. Aceptado: 7 de noviembre de 2022. Publicado: 30 de junio de 2024.

Cómo citar este artículo / Citation: Cabrera Iniesta, Marta. 2024. «De la alteridad, el mito y el vacío: la imagería de Julia Uceda como principio de búsqueda ontológica». *Revista de Literatura* 86 (171): e13. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2024.01.013>

Una poética que sostiene el deseo de conocer junto a la incapacidad de abordar lo que se percibe eludible en la conciencia está condenada a un lenguaje no afirmativo. Pero el vacío significa cuando genera pensamiento. La experiencia vivida durante el cuestionamiento de una esencia –de lo que uno es, o de cómo se conforma la realidad que lo rodea– hace del objeto lírico un cauce de imágenes pervertidas por la duda donde lo perplejo, lo extraño, lo móvil y lo vaciado se verbalizan como instrumentos retóricos de un sentido, aunque este sea impreciso o complejo. De ahí que una poesía como la de Julia Uceda (Sevilla, 1925), que definió su creación bajo la pregunta de «¿quién soy?» (2013, 17), pueda ser contenida en tres ideas clave: la alteridad, el mito y el vacío. Y que estas, a pesar de los tiempos evolutivos y de las variaciones contextuales en sus libros, puedan ser mantenidas y traducidas como parte de lo mismo: del intento por comprender cómo una es y existe en medio de una absoluta incerteza.

Julia Uceda, pese a protagonizar una de las disputas más sonadas de la poesía de posguerra –en 1967 declaró la defunción de la poesía social¹, y de recibir el Premio Nacional de Poesía en el año 2003², apenas ha sido abordada por la crítica (Navarrete Navarrete 2010). La suma de su biografía está contenida en dos escasos nombres del siglo XX, ambos amigos íntimos de ella (Manuel Mantero y el editor de su primera antología, Peñas-Bermejo³); así como en otros pocos del siglo XXI. María Payeras Grau, Sara Pujol, Noël Valis y María Teresa Navarrete constituyen la excepción por su reincidencia en ella.

Todos ellos nos servirían de partida en nuestra tesis. Las interpretaciones coinciden en ver a la obra de Uceda como una «teoría del conocimiento» que da importancia a la dimensión metafísica, con tanto peso que Pujol ha situado dentro cuatro materias:

[1] la extensión a un plano superior (desde Platón el alma pertenece a un plano suprasensible, y con ella el conocimiento), [2] la realidad en sí y lo que esa realidad esconde, [3] el hombre como ser (y no ser) y como parte de un todo [...], y [4] el hombre como existir en lo propio y lo extraño (Pujol, 2002, 23).

DE LA BÚSQUEDA

La poesía en Julia Uceda nace recorrida por una búsqueda de conocimiento que se asume inagotable. Como la autora supo ver, la evolución que hay en ella «no se refiere tanto a la forma como al pensamiento»; sus poemas «varían de espacio, pero no de sentido» (Mulet 2004, 19).

¹ A finales de los años 60, Julia Uceda publica en Ínsula «La traición de los poetas sociales» (1967), objetando la colección que Leopoldo de Luis había preparado en conmemoración de la poesía socialrealista. El artículo, que venía a contradecir las palabras de Eugenio de Nora «*Toda poesía es social*» (1952, 151), sirvió como punto de partida en la desacralización de ese género.

² El libro premiado, *En el viento, hacia el mar...* (2002), supuso un acto insólito en dos sentidos, probablemente condicionados entre sí: por un lado, Uceda fue nombrada la primera mujer en recibir el Premio Nacional de Poesía en los años de la democracia; por otro lado, el certamen contradujo sus bases al otorgar el premio a una obra reunida sin apenas material inédito. La norma explicita: «Quedan excluidas, con carácter general, las antologías que constituyan una selección de fragmentos de obras ya publicadas en forma de libro [...]. Las denominadas “obras completas” y las recopilaciones de obras solo podrán ser tenidas en consideración si la parte de las mismas publicada por vez primera [...] supera en más de un 50 % en número de páginas a las partes ya publicadas en años anteriores» (BOE-A-2020-7562). Había sucedido lo mismo en 1967 con Carmen Conde, la última mujer premiada antes de Julia Uceda.

³ Nos referimos a *Poesía* (1991) de Julia Uceda, publicada por la Sociedad de Cultura Valle-Inclán en Ferrol.

Desvelar al ser implica un proceso de cuestionamiento que se origina en el extrañamiento de lo intuido dentro o fuera de una misma. Pero el proceso de identificación nunca abandona ese cauce de lo extraño; se retiene en la materia de lo desconocido sin resolver los interrogantes, precisamente porque no se sitúa ante una búsqueda identitaria solamente –algo reducido a los límites corporales de quién se es en el ahora–, sino epistemológica. Si Uceda interroga la existencia, lo hace «persuadida de que, en lo más opaco de la misma, debe estar la explicación del *ser* y de cuanto le rodean» (Payeras 2004, 169). La poeta desea conocer quién es a través del tiempo y a medida que este avanza, cómo es definida en su condición de *yo* frente a los otros, qué es lo que nos determina y sostiene o cómo se sustenta el mundo. De ello nace la imposibilidad: el ser, como devenir sucesivo del yo, permanece en movimiento sin agotar su significación, de manera que en los intentos de cercarlo las respuestas son continuamente neutralizadas. La duda no es solo lo que inicia el poema, también es cuanto lo mantiene. Por eso, los lugares más comunes ocupados por Uceda serán la percepción de un sujeto herido por la incomprensión y por un vacío que siempre es poliédrico.

Aunque la poeta no ha hablado del lenguaje que funda su poética más allá de la enunciación de interrogaciones primordiales –«¿quién soy?» sería el asunto general» (Uceda 2013, 12)–, existe en su trabajo una teoría implícita que puede ser reconstruida a través de sus textos ensayísticos; hecho que para la crítica precedente (Pujol 2002; Alonso 2004) es viable, sobre todo, en los estudios que hace a autores coetáneos, en tanto que su acción crítica «responde a un impulso paralelo al de la sensibilidad creadora» (Alonso 2004, 49). Así, en «¿Somos quienes quisimos ser?» Uceda ofrece un retrato generacional que pretende dar respuesta al modo en que la escritura se fue configurando en el interior del Estado. Da allí algunas claves para entender su poética: de las condiciones psicosociales y políticas inmediatas a la guerra, sobreviene un territorio visto con extrañeza donde la poesía halla la forma de canalizar, entre otras, una estética de la incomprensión y el abandono: el poeta «es una persona desamparada que no sabe por dónde va ni adónde, ni quién le empuja, ni qué busca, ni cómo encontrar la palabra adecuada para nombrar lo que permanece en el silencio» (2013, 11). Ante lo imposible de trazar con seguridad una palabra, en uno de sus pocos poemas metaliterarios escribe: «La página inundada de silencio. / ¿La entiende alguien? / [...] Quizá se entienda» (2006, 15).

Para Uceda la poesía viene de lugares *extraños* (Mantero, 1966), de espacios desconocidos que proponen una amplitud de la experiencia y una complejidad de razonamientos, donde constantemente se busca el material con el que eludir lo incomprendido. El inicial marco de desamparo que prepara las transformaciones en el país, se mantiene y se extiende a una duda más alejada de lo contextual, hacia una metafísica que desborda, incluso, la memoria personal, como lo explica ella:

Mis dudas se iniciaban, aparentemente, en relación a niveles temporales o espaciales a los que habíamos sido abandonados, pero significaron mucho más. Esas dudas manifestaron enseguida la inseguridad humana de no saber quiénes somos ni cuál debería ser nuestra función, más allá de las elementales como especie, durante el tiempo que nos fuera dado [...]. Recuerdo una pregunta, tal vez fue la primera que hice a los adultos, respecto al hecho de mi llegada al mundo: ¿dónde estaba yo antes de estar aquí?, dije (2013, 12)⁴.

⁴ Esta función de *la náusea* como principio poético para reconocer su lugar en el mundo, confrontada no solamente con los presupuestos filosóficos sino con el devenir histórico de un país y de su propia condición subjetiva, le valdría la inclusión en una poesía existencial (Peñas-Bermejo, 1993) que parecía ocupada exclusivamente por nombres masculinos.

Su imaginario también lo muestra en «El espacio del vacío en la poesía de Manuel Mantero» (2002) al explicar la obra del poeta amigo desde causas que les son comunes. Entre ellas, el desplazamiento hacia la nada como acto significativo para el conocimiento de uno mismo, la trascendencia hacia lugares que rebasan los límites de la existencia o la exégesis del mundo desde imágenes que no han sido necesariamente vividas, como las del sueño.

Más allá de los distintos paisajes en los que se escribe su obra, que explicarían la insistencia de unos motivos frente a otros –la noche estadounidense de *Poemas de Cherry Lane*, la naturaleza gallega en *Viejas voces secretas...* o los pasajes bíblicos desde la Sevilla natal–, el lenguaje en Uceda reside sobre un edificio común que reúne el despliegue sucesivo del ser, las distintas posibilidades de un yo-mismo y las concreciones de la existencia en una búsqueda donde el mundo solo deja interpretaciones dubitativas, extrañas e inconclusas.

Las imágenes que resultan de ese pretexto son inevitablemente agónicas, si bien estas no responden a una simple expresión estética del dolor o el peso que supone estar vivo. Pensar en la falta de sentido que hay en la existencia comporta, por lo contrario, una toma de lucidez sobre el papel que el ser adquiere al estar en el mundo. Por ello Heidegger (2018) distinguía entre la angustia, entendida como el resultado de dirigir la conciencia hacia el sentido de uno mismo, de lo que participa Uceda, y la preocupación, dirigida hacia unas amenazas más concretas y menos compartidas por todos.

En la exploración de la existencia, la poeta da validez a la experiencia subjetiva como fuente de conocimiento, de verdad y de construcción de un mapa de la realidad, de manera que el yo se hace el centro del que proceden las interpretaciones. La poeta intuye las cosas tal y como se muestran en la conciencia, no describiendo lo inmediato sino concibiéndolas en su complejidad, desde su naturaleza dudosa y poliédrica. Es más, muchas veces el poema se contradice o se encierra en los espacios del inconsciente ante la imposibilidad de nombrar la exactitud.

Uceda se desprende del mundo referencial y cotidiano en favor de dominar sitios más abstractos, procedentes de una memoria no vivida, del recuerdo, de las alucinaciones o del sueño, al comprender que, si emanan en el interior del yo, son experiencias que también forman parte de la existencia. En palabras de Miguel García-Posada, la poeta envuelve los elementos en una oscuridad que nace motivada por su necesidad de conocerlos:

El hermetismo de buena parte de esta poesía [...] es el resultado de la densidad de la experiencia poética, concebida siempre como una aventura del conocimiento. [...]. Es el poema el espacio en que se aloja lo inefable; en él, y no fuera de él, conoce el poeta. La densidad de la experiencia determina que en el plano de la conciencia explícita, no en el plano de lo subliminal, imágenes y símbolos se tornen oscuros para el mismo sujeto que los genera (2006, 95).

En suma, todo el poema es una tentativa de sortear la duda ontológica y existencial que asfixia a la poeta: ante la falta de sentido que encuentra en el mundo, vuelve la mirada sobre sí misma y trata de configurar unos espacios de abstracción que permitan dar constancia de lo que difícilmente puede expresar con hechos objetivos. Uceda se ubica en una periferia externa al sistema lógico, priorizando la subjetividad y aquello que permite, si no el conocimiento, la intuición de otros planos más ocultos de la realidad. El exterior puede o no aparecer representado, pero frente a los objetos que se observan, a la poeta le interesa decirse quién es. La experiencia resultante será la concreción del poema en tres ideas, afectadas por la búsqueda identitaria, que se superponen para transmitir una

experiencia del ser, de la existencia y del yo-mismo sin abandonar el sentido de la duda. Estas son:

- a) El vacío, entendido como la indeterminación de significados, la muerte como condición de no-ser, el silencio, la soledad o la incapacidad de responder desde hechos no dubitativos;
- b) La alteridad, abarcada en la amplitud hacia lo desconocido, la ruptura de la mismidad y el intento por conocernos a través del otro –en la descolocación del sujeto y la mirada puesta en alguien diferente– o hacia lo otro –en los lugares extranjeros y el material del inconsciente–;
- c) Y el mito cuestionado, al discutir las imágenes y las máscaras que se preservan pese a la evolución histórica (la alegoría de un dios mudo o inexistente, la denuncia de una cultura que alinea al hombre y le impide su acercamiento a la realidad, la incertidumbre en lo que se da por sabido o la reactualización de mitos clásicos).

DEL VACÍO

No se acerca nada
y todo está cerca y todo no está
Del camino de humo

En el intento por traducir las realidades del sujeto que nombra, la lengua del poema suspende la referencialidad de los objetos para significar el vacío. Lo que se mantiene intacto en Julia Uceda, por encima de lo concreto y de las definiciones monolíticas del yo o del mundo, son las antítesis, lo huidizo, aquello que impide asentar una verdad más o menos estática con el lenguaje. A menudo el poema refiere lo uno y su contrario, negando la realidad que, al mismo tiempo, afirma; o bien desdice lo que antes a través de un nombre o de una posesión tenía identidad: «Mis ojos no son míos si miro» (1962, 44); «una mano amputada / que fue hermosa y que quizá fue hermosa» (1977, 230); «Julia... ¿Quién eres?» (1962, 44). En la realidad del poema los contornos se dibujan inexactos, el mundo se abre espacioso hacia una extensión vertiginosa y los continentes que abarcaban las formas desaparecen, incluidos los que tenían que ver con el cuerpo humano. En consonancia al yo extraviado que en *Hijos de la ira* había descrito Dámaso Alonso: «basalto de las sombras, / sobre otras sombras apiladas» (1990, 99), la silueta de lo que una es se contempla como una sombra hecha de otras tantas⁵. El cuerpo mismo del hablante se ve incapaz de mantener una forma física, a causa de la incomprensión que lo inunda en el presente o en sus proyecciones hacia lo pasado y futuro: «puedo encontrar mi imagen sentada en una piedra / –sombra que fue otras sombras–» (Uceda 1977, 231); «Quién pudiera asegurarme que no soy sólo un nombre, / quién pudiera hallarme, cierta, en los contornos / maltrechos de mi sombra» (Uceda 1962, 23).

⁵ La influencia de Dámaso Alonso en el contexto generacional –*Hijos de la ira* es considerado el hito fundacional de la poesía de posguerra– y en el contexto particular de la poeta –de acuerdo con López Estrada, su mentor, Julia Uceda lo considera uno de los poetas más representativos de su tiempo (en Vázquez, 2017) –hace que a menudo se encuentren equivalencias entre la obra de uno y otro; pese a que la escritura de Uceda no tienda al tremendismo de los cuarenta.

Un sujeto que busca comprender y otorgar sentido a uno mismo matemáticamente lo hace ante el efecto de ver fracturado el orden que lo constituía. Lo que «yo soy» es dañado por una pérdida múltiple, en la que se incluye la desaparición del cuerpo, de la fe, de la identidad, de los valores de una cultura y hasta del propio movimiento hacia el devenir, irrumpido por la muerte. El dolor encamina hacia un exceso de espacio que asfixia en tanto que imposibilita circundar las cosas, encerrarlas dentro de un contorno y conocerlas de cerca. Por ello, en el proceso de cuestionamiento el discurso asiste a una osmosis entre la indeterminación y el espacio vacío. Las representaciones del mundo se invierten en la contradicción haciendo que la nada sea la única sustancia material dentro del poema.

El vacío al que asistimos es complejo: presenta imágenes *físicas*, carencias objetuales donde se hace explícito, a la vez que es vivida una sensación anímica de pérdida generalizada. Dicho de otra forma, las sentencias inestables restringen la realidad a una superficie en blanco que no puede sino conceptualizar la pérdida del mundo. Pero esa nada sufrida no existe solo como desaparición del territorio o de los objetos en que se habita, sino, también, como la pérdida del conjunto de hechos lógicos que los mantiene. El yo queda desterrado a una superficie de extrañeza, inabarcable y tan próxima a la insignificancia que el mundo se impone sobre él y sus leyes dejan de ser entendidas como espacios habitables. Así, al vacío concreto y aprensible (el de las casas), se superpone el vacío que nos agota: «Hay un vacío en el que no se oyen las zapatillas. / Y otro más profundo: el que disuelve nuestras manos, / esfuma nuestro cuerpo. Y sólo flotan unos ojos / que no lo parecen» (1994, 309).

La que sirve de entrada a *Poemas de Cherry Lane* (1968) es una muestra ejemplar de las inseguridades que producen las cuestiones existenciales y del alrededor hundido en la nada como parte de estas: «Noroeste» sitúa al sujeto en un lugar insostenible; en una experiencia del vacío tan hostil que hasta la propia palabra pierde su identidad de palabra:

Cómo poner en su lugar
–tiempo y espacio– lo innombrable:
el vacío. No el *vacío* que está en el Diccionario,
definido y concreto,
sino el real, el otro, el sin palabras.
Ese que ni parece una palabra. Que no tiene
ni siquiera un idioma, una música, un gesto (181).

El intento por explicar cómo cae al mundo hace que las nociones espaciotemporales se objetualicen en entidades físicas que bailan alrededor de un árbol. La naturaleza se desequilibra. Se somete a un vértigo que desplaza la realidad y al yo-mismo de los centros psíquicos donde se encuentra el entendimiento. Desde ahí, el poema se construye alejado de lo comunicativo, sobre interrogaciones explícitas y en torno a una conciencia que desde un principio asume la incapacidad de la palabra para decir y denotar lo que sucede en el interior de una. Durante el desdibujado psicológico, el lenguaje permite hablar del *tiempo* y del *espacio* como lo único que puede demostrarse: que se está aquí y que el tiempo corre; pero la forma en que afectan a la existencia o al yo-mismo escapa a la articulación. La experiencia del lenguaje, limitada y aferrada siempre a la materia, choca con una realidad que ni es fáctica ni puede comprenderse fuera de la aprehensión interna del vacío:

El espacio era claro, pero luego
supo a cristal –no sé decirlo–,
a suelo huyendo.
A soledad callada y no sonora.

Y una mujer andaba, andaba, andaba.
Y era yo y no era yo, porque ya todo
era igual a sí mismo y sólo había
asido sombras y abrazado sombras (182).

La única manera que tiene el poema de representar la inexactitud es la nada: la privación total de cuanto la rodea; de las estructuras que ordenan el mundo, de la funcionalidad de los sentidos o del razonamiento. En consecuencia, el individuo queda en una náusea que se refuerza cíclicamente ante la incapacidad de ser nombrada.

La angustia es un concepto más complejo que el dolor porque no tiene una causa fija ni llega a asumirse desde su gravedad; lo que suspende al individuo en un espacio de incógnitas no resueltas entre las que solo puede permanecer atento a su orfandad. El recuerdo al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz agrava la nota de ausencia en el poema a través de un silencio que ahora es doble: del oxímoron «La música callada / la soledad sonora» de San Juan surge «supo a cristal –no sé decirlo– [...] / A soledad callada y no sonora» de Uceda (1968, 181).

En otro orden, una de las representaciones más comunes que adopta el vacío en Uceda es la pérdida o privación de lo amado, que precipita la desaparición de lo restante. El sujeto que se nota a sí mismo está intentando decirse en medio de un estado físico y anímico donde los cuerpos y la materia que antes eran acariciados han dejado de ser tangibles. Las ausencias lo distancian de la realidad de su alrededor y, con ello, se van borrando los elementos hasta que solo queda lo que no podía ser alcanzado con los brazos: «Cómo asir / esa luz» (1977, 258). Es a través del deseo –entendido como la necesidad insuperable de recuperar lo que existía con anterioridad–, o en la asimilación de una pérdida, cuando el sujeto gira la atención hacia el interior de lo que una es para tratar de comprender qué permanece cuando ha sobrevenido el hundimiento de la realidad, al modo en que Kierkegaard anunciaba su pregunta: «¿Cuál es el yo-mismo que subsiste cuando una persona ha perdido el mundo todo y, sin embargo, no se ha perdido a sí misma?» (traducido por Grene 1952).

Desde la primera obra de Uceda, *Mariposa en cenizas* (1959), vemos a un ente insuficiente y falto de lo que antes le permitía estar en el mundo sin dolor, dejado ahí tras el vacío de una intimidad que destaca sobre el resto de vacíos. Lo que en un principio se advertía un encuentro con lo Absoluto («Llegué bajo el sol vivo de días inmortales»), se descubre después hiriente y neutralizador del individuo. El dolor va consumiéndola y arrancándola de sí-misma hasta dejarla hueca internamente: «Y pasaron los siglos. / Y al separar mis labios de tu cristal herido / tú tenías mis bosques y mis brisas» (13). De ahí que Manuel Mantero, a propósito del prólogo a este libro, defienda un tratamiento del amor conciliado con la actitud existencialista (1959, 9-10). La ausencia, que a veces es porvenir de ausencia, enfrenta a la poeta a un estado de concienciación donde la desaparición de todo cuerpo o materia se hace constatable incluso cuando habla del propio yo: «Y rota, qué trozo seré yo y cuál no-yo» (Uceda 1959, 25).

De este modo, la idea de carencia se sitúa en el centro de sus otros libros para reflejar la soledad absoluta. La poeta cree que existimos porque nos percibe el otro –«el tacto existe porque se acaricia / si no, yace dormido» (1968, 203)–, entonces, la caída del mundo sucede debido a la ausencia de miradas. Los otros se pierden mientras la vida se inclina a su conformación desde el vacío, desde lo no-comprendido –«y yo seré un misterio más en los misterios»– (1959, 28) y desde una orfandad donde la voz poética se abandona a la imagen de completo desamparo –«Dedos en dedos rotos por ausencias»– (1959, 31). El otro no solo pierde la capacidad de llenar y dar consuelo, sino que, además, agrava las muestras de la ausencia:

El vacío no es una silla
frente al desierto: es el silencio
[...]. Un objeto exento
que fue una mano y ahora es otra mano
que no deja su huella en la piedra
sino en la arena: agua
del gran desierto aquel.
O una mano
que es una silla vacía frente al mismo desierto
[...]. Sólo
todo aquello que no es un ser humano
no contribuye a nuestra nada (1981, 277).

No en pocas ocasiones Uceda acude a las imágenes de las bocas y las manos, los lugares con los que se ama, para pronunciar el vacío que lleva al cuestionamiento de la identidad. En «La última cena (mujer de paja)» (1968, 205), con la pretensión de volver a un cuerpo del que se está en duelo, los árboles pierden las extremidades que servían para el abrazo, se transforman en alusión al deseo y a la pérdida de los espacios íntimos. Los objetos cotidianos (como las mesas) no reflejan ya el hogar sino el vaciado de este. En «Profundo mar azul» (1977, 227) ese desamparo se asimila al estado psicológico que deja vivir en una tierra desconocida. La biografía de Julia Uceda está marcada por una sucesión de exilios que se inician a partir de 1966, y que dejan huella en dos de sus obras: *Poemas de Cherry Lane*, escrito en Estados Unidos, y *Campanas en Sansueña*, escrito en Irlanda⁶. El cambio de territorio conduce al poema a enfrentarse al olvido de lo que se está perdiendo. Del exilio surge un relato de la desaparición, de la soledad y de la extrañeza al asumir que las formas y los objetos no son en realidad asibles. En ese escenario, el yo es incapaz de concebir algo ajeno a los estados de sedimentación. Una pérdida implica para ella convivir con otra existencia más que se desea comprender, pero desde cuya distancia no puede ser alcanzada. Del movimiento que es experimentado dentro de lo que fue y pudo ser amado, el poema solo constata la erosión de sus formas:

...oigo el dolor de la materia que se deshace,
de mis padres y madres lejanos,
que eran y no son, pero son y no se reconocen,
y quisiera pasar mi mano, humana todavía,
por su tristeza de ser que se transforma
en las cunas inmensas de los estratos.
A esa hora del alba en que adivino [...],
comprendo por qué sus manos detenidas
ya no se mueven y despejan la niebla;
por qué sus líneas se deshacen y no queda nada
que acariciar (Uceda 1977, 227).

Los objetos son lanzados a una gradación de la inexistencia que se inicia en el olvido, en el rastro negro o el humo, y que concluye en el desvanecimiento absoluto. También allí

⁶ Como reseñan Juana Castro (2004), Navarrete (2016) o Mulet (2004), su exilio no fue impuesto estatalmente, sino que respondió a un agotamiento del conservadurismo español y a una voluntad de ampliación profesional: de 1960 a 1966 había estado trabajando para la Universidad de Sevilla; sin embargo, al ser advertida de la imposibilidad de acceder a un puesto superior al de profesor no numerario (PNN) por su condición de mujer y la inmovilidad de cargos en las universidades franquistas, Uceda se traslada a la Universidad de Estados Unidos (Navarrete Navarrete, 2013).

el sujeto se pierde en el no saber, oscilando ante el deseo complejo de arrancar lo vivido o de volver a habitarlo.

Con más motivo, otra efigie que hace estéticamente perceptible el vaciado del mundo y a la anulación del ser es el silencio. La necesidad de palabras se enfrenta a la imposibilidad del decir, a la carencia de réplicas, a la soledad cósmica o a la definitiva neutralidad del sonido estableciendo una relación codireccional entre la nada y lo silencioso. Los poemas se mueven entre la falta de escucha y la falta de palabras: si hay momentos donde la experiencia del vacío logra abarcar un léxico, si se encuentran un lenguaje para los estados emocionales complejos, entonces no hay nada que sirva como interlocutor salvo la propia conciencia del yo.

En los versos de «El cristal», tómese como expresión genuina de esto, la realidad es tragada por un silencio creciente que absorbe incluso a los objetos cuya única razón de ser, como la caja de música, eran la escucha. Resulta de ese silencio un vacío que es dual, comprendido en su belleza y su daño, en tanto que ahoga a la voz poética en él mientras esta sabe que solo desde él podría componerse. La identidad que queda es la desaparición, no se sabe bien de qué: si del yo, del vosotros o del tiempo. El silencio encadena una sucesión de muertes y una gradación de la desaparición donde hasta el olvido es amenazado por el olvido.

Hay un nexo de unión entre la poesía de José Luis Hidalgo (1919-1947), poeta al que Julia Uceda dedica su tesis y una constante labor crítica⁷, y el tratamiento que la autora hace de ese silencio y esas muertes. De esto último, de la muerte, conviene introducir que es la representación más absoluta del vacío que existe en la obra de Uceda, siendo para García-Posada «el lugar privilegiado desde el que [...] piensa y conoce la vida» (2006, 86). Lo mismo sucede con *Los muertos* (1947) de Hidalgo. A través de una soledad universal donde solo un Dios mudo se parece a lo vivo, Hidalgo y Uceda exploran la tópica de la muerte desde una pluralidad de acercamientos, donde el yo se intuye, en ambos, la fuente de la que emana la exégesis de cada hecho: —«Yo soy el centro, donde todo / ha de volver en cada cosa»— (Hidalgo 1947, 286). El motivo de *Los muertos* radica en una carencia que se ve atravesada por el recuerdo de incontables fantasmas. Cuando el poeta opone la materia al espectro de otro mundo, y lo que se ama queda retenido en la atmósfera del no-ser —diría Uceda: «Lo hermoso ha muerto. / O duerme»—, la carne del poeta se rechaza en favor de una ascensión que permita llegar a lo Absoluto deseado. La muerte, en este libro, ha pasado de ser una simple reflexión al elemento que estructura la identidad íntegra del sujeto.

Julia Uceda permanece atenta a esto. En la autora el universo se organiza teniendo tan presente la proximidad de la muerte que todas las experiencias se supeditan a ella, haciendo de este uno de sus temas más comunes. Uceda describe a la muerte como lo único que nos es inmutable, privativo y conocido en cada uno, de tal forma que se enhebra como constituyente de las identidades: «cualquiera puede —si se roza / a otro sin querer, sin advertirlo— / quedarse con la vida entre los dedos. / Y ya después / sólo se vive muerte» (1966, 174); «mi identidad no me la dio el amor sino la muerte (1977, 264)». Cada ente que rodea al yo es observado desde la asimilación de su caducidad, e incluso el espacio adquiere una identidad distintiva desde su experiencia. Por ejemplo, el territorio del exilio cifra sus connotaciones de soledad y desamparo en el hecho de no haber

⁷ Julia Uceda lee su tesis en 1963, en la Universidad de Sevilla, con el título de *Los muertos: y evolución del tema de la muerte en la poesía de José Luis Hidalgo*. Años más tarde, en 1999, la publica en la Colección Esquíu. Sobre las contribuciones que hizo a la investigación literaria, por otra parte, han sido estudiadas en detalle por Manuel Ángel Vázquez Medel en «Aportaciones de Julia Uceda a la crítica y la investigación literaria» (2017).

acumulado otras muertes que no fuesen la propia: «y en esta tierra en la que nadie se me ha muerto» (1977, 227).

La destrucción del ser plantea una perplejidad que el yo es incapaz de asumir. En consecuencia, la poesía sustenta una interpretación de la existencia que se arrincona en la muerte, explicando la relación que mantiene con ella la voz lírica desde ideas muy distintas, incluso contrarias. Se piensa, como el resto de temas asociados al vacío, cayendo en contradicciones insalvables. Por un lado, desde la muerte se constata la nimiedad de los seres humanos sobre la tierra. El acto hace caer a los entes en el olvido como prueba de su insignificancia, sin que la realidad sufra alteraciones: «Otro cadáver más: como una hoja / que un ausente dejó dentro del libro» (1966, 174). A la vez, se le confiere tal gravedad que hace que el mundo se paralice con una pérdida. En «Querido hermano», la ausencia poetizada arranca una parte del *ser*: «Si algunas veces siento que me falta un pedazo / de la tierra que piso, de la sangre que llevo, / de una parte de Dios, extraña y silenciosa, / pienso si se habrá ido contigo por el mundo / dejándome este hueco en la frente perpleja» (1962, 21). La muerte es explicada como un suceso de violencia o de suspensión del mundo hacia la tranquilidad, como lo deseado y lo rechazado, como el desencadenante del aturdimiento y la lucidez, como «un vacío, / algo abolido y, a la vez, logrado, / que me realiza y, a la vez, destruye» (1977, 245).

En definitiva, indeterminación, pérdida, soledad, silencio, duda y muerte se compensan en el poema como parte del mismo suceso. Son para Uceda lugares difícilmente articulables que arrojan al individuo a la nada. A consecuencia de estos, la realidad se aleja de la materia y hace que los objetos apenas puedan ser rozados, incluso si estamos hablando del yo-mismo: en esos casos, a veces no se es más que un nombre común (algo, aunque señalado, hueco); otras, una sombra sin identificación o un sujeto que escapa hacia lo no comprensible.

DE LA ALTERIDAD

Aún no veo el conjunto
de todos los enigmas.
[...] ¿Soy otra? ¿Soy la misma?

Poemas de Cherry Lane

La imaginería de Uceda se mueve hacia un lenguaje que tampoco abandona la parcela de la otredad. En ese sentido, aunque también es desarrollado con posterioridad por la crítica del XXI aplicándolo al psicoanálisis (Pritchett 2009; Gala 2004), fue Manuel Mantero el primero en insistir sobre el sentimiento de extrañeza y extranjería como hechos que pesaban en la voz y la búsqueda de la autora, aun en los libros que cronológicamente se situaban antes de su exilio. En su artículo «La poesía de Julia Uceda (El ser como desconocimiento)», Mantero observa: «Se ve como extraña en un mundo extraño y se distancia para investigarse mejor» (1993a, 366).

A la alteridad Uceda recurre como a una de las disposiciones que, desde el lenguaje, hacen captable la realidad percibida por el sujeto. Decíamos que el yo poético carecía de mundo en un sentido que también era figurativo; es decir, que *había perdido el mundo* no porque este desapareciera, sino porque había quedado rota la lógica y las posibilidades de identificación que lo organizaban, y que era ahí cuando se veía arrojado hacia los lugares de lo desconocido. En ese marco, Kay Pritchett acierta al asociar la obra ucediana con los comentarios de Lucrecia Rovaletti sobre la «extrañidad» entre el cuerpo y el mundo en

Heidegger. Rovalletti explica que «ser en el mundo es habitar, es recuperar la patria, es retrotraer la pérdida de las evidencias naturales» (1999, 339). El efecto contrario, la noción de deshabitarlo, o de habitarlo solo como una extranjera, es el distanciamiento entre los objetos y la conciencia propia:

Hay un *extrañarse* que está marcado por la pérdida de la familiaridad del yo, del cuerpo y del mundo y por la desaparición de los habituales vínculos mundanos e interpersonales. Esta experiencia de «extraneidad» (*Entfre-mduncj*), señala Heidegger, es un exiliarse de la familiaridad y un encaminarse a otro lugar, como son los de la alteridad y de la inquietud (Rovalletti 1999, 339).

El hecho poético parte de un alejamiento psicológico y emocional entre la poeta y lo observado, que deja en la palabra una concentración de imágenes irracionales o asociadas a los espacios del aislamiento y de sus consecuencias: a la violencia, a la nocturnidad, a la incomunicación. Frente a la luz del sol, por ejemplo, se prioriza una luz artificial y desagradable que es, lejos de la claridad, un ejemplo de lo hostil y un foco inquisitivo donde las sensaciones de pureza se desplazan hacia la marginación del individuo: «Está en el centro de la luz. Frío quirófano, / la tierra huye bajo él, que cae sin destino, / mientras cien focos buscan sus más puros secretos / y los puños se alzan contra su sien de arena / Y ni el llanto de un niño. Ni una lágrima a punto» (Uceda 1961, 13).

El exterior es visto desde una ilegibilidad que desestructura el orden, desencajando a los entes de sus propiedades identitarias de tal forma que, junto a la pérdida del mundo —«un largo crepúsculo, sin niños, sin pájaros / borra las ciudades» (Uceda 1966, 171)—, sucede la pérdida de las cosas materiales o anímicas que se comprendían como propias. Si cuanto pudiera pertenecer al sujeto abandona la familiaridad y es absorbido por la experiencia del desconocimiento (o del vacío), nombrar implica, entonces, la apertura hacia un lenguaje que sea distinto a lo de sí. Esto es, desplazado hacia los lugares de lo Otro, donde los objetos solo mantengan un encuentro externo con el yo, sin que este tenga posibilidad de asumirlos como propios.

Para que la poesía pueda enunciar y comprender lo que dista de ser conocido, necesita de recursos estéticos que destierren la realidad en lo extraño y que permitan explorar desde allí, sin desplazarlos de su alteridad, la ocultación y la esencialidad que existe en ellos. Por eso, en la obra poética de Uceda hay un pronunciamiento de todos los lenguajes que abrazan la otredad: la mística, el onirismo, la alucinación surrealista, el esoterismo, (...). Uceda refiere a la relación que la conciencia tiene con lo otro distinto de una misma. Así, durante la experiencia creativa la palabra aleja semánticamente a los objetos: el mundo se encierra a una angustia que nubla la mirada y que, en consecuencia, produce un estado de hermetismo donde los significados se hacen inabarcables para la que nombra.

Lo otro de sí es un lugar donde el sujeto apenas puede sostenerse y al que recibe desde la concepción de ser una extraña a todo ello; de ahí que, durante su búsqueda, los objetos cotidianos, el cuerpo o el nombre habitual se contemplan en la privación de su reconocimiento. Cualquier seña que pudiese singularizar al sujeto, incluida la identificación dada al nacer, es sometida a un proceso de ocultación, de distanciamiento, de vértigo y extrañeza como contrapartida a la interioridad estable: «No se acerca nada / y todo está cerca y todo no está» (1994, 318). Ser recordada y reconstruida a partir de ahí, desde ese vacío formado, induce de manera inevitable a las construcciones de la alteridad.

Una muestra de esto es el paradigma de la disociación. Gran parte de los poemas de Uceda verbalizan un yo que abandona el cuerpo propio y que se desmiembra en dos mitades, enfrentando un sujeto-pensante y un sujeto-pensado hasta hacer de ella un objeto más extraño del mundo. El poema asiste a un juego de dobles entre una consciencia que intenta

decirse a sí misma y un yo-inconsciente al que se ve desde fuera, irreconocible: «Y yo también me inclino –ante mí– y Siento mucho... / digo, Charlie, yo, ante mí misma» (1968, 185); «¡Si existiera / sin mirarme existir...!» (1959, 36). Desde ahí, apariencia y realidad se entrecruzan devanando la posibilidad de distinguir si lo observado es o no lo real.

El yo que observa su movimiento desde afuera tiene también diversas formas de expresión, que abarcan desde la autodenominación a la creación de dobles ficcionales. En primera instancia, Uceda individualiza el poema concretándolo en su nombre civil, como había hecho su coetáneo Ángel González en *Áspero mundo* –«Para que yo me llame Ángel González...» (1956, 13)– o Dámaso Alonso, antes de ellos: «Ah, pobre Dámaso, / tú el más miserable, tú el último de los seres» (1990, 159). Sin embargo, cuando la poeta se alude a sí misma apenas busca, como aquellos, nombrar la imagen sino cuestionarla. Uceda rechaza la designación porque no entiende que pueda pertenecerle: «No me conozco en mí, ni me conozco / cuando me llaman: Julia. / Julia... ¿Quién eres?». La palabra enmascara un acto disociativo. Con ello, se modula el desarraigo profundo entre el nombre y el cuerpo al que da identidad. «Julia Uceda» pasa a referir a un sujeto en crisis, vaciado hasta el no-ser desde la perspectiva del otro: «Julia Uceda, qué has hecho de tu sombra. / Mujer sin huella, cuerpo / sin apellido, / denominas al humo, a las lluvias y al viento. / A todo lo que pase y se borre y se pierda» (1962, 51). Pero la supresión de lo que ofrece la identidad no toca su punto álgido hasta *Sin mucha esperanza* y el personaje de «El rostro en la sombra» que crea de sí misma. La experiencia del desconcierto alcanza aquí un grado mayor, yendo del anterior cuestionamiento del nombre –«Julia... ¿Quién eres?»– al olvido mismo de este: «Ignoraba su / nombre» (1966, 136).

El espejo es otra de las imágenes enlazadas a esto. Aquello que permite la contemplación de uno mismo es también un espacio permisivo para hablar de la dualidad humana y del intercambio entre apariencia y realidad como producto de ese desdoblamiento. Aunque esta explicación pueda resultar manida por su perseverancia en la tradición artística, el motivo del espejo ha estado atado desde el inconsciente colectivo al motivo del doble, haciendo de él un símbolo de pregunta identitaria y de búsqueda entre lo consciente y lo inconsciente. Cuando Uceda escribe, siempre asume que hay una parcela desconocida del ser en el interior humano, no aprehensible más que a través del alejamiento de una. Así pues, recurre a una voz distinta de la que controla su cuerpo, más profunda y trascendental de aquella que emite las palabras. Solo mediante el movimiento de su reflejo –no de una misma, sino de lo que es apariencia y desdoblamiento en otro–, puede asegurar que existe. El doble logra dar constancia de una misma, aunque sea tibiamente; por eso cuando el espejo se fractura, sobreviene la angustia interna: «Es inútil: el espejo se ha roto. Nada puede / ya decirme quién soy. Los ríos están lejos / [...] Sólo puedo doblarme y vomitar» (1968, 198).

La desarticulación del sujeto en distintos yoes, y su observación como cuerpo-mismo, cuerpo-otro, también tiene cabida desde la memoria, cuando intenta entender quién es desde lo que se dejó de ser. Un solo individuo es percibido, en este caso, como una sucesión de cuerpos distintos que nacen y mueren en cada momento en que deja de participar del presente. Así, a cada experiencia vital le corresponde una forma material distinta. Al observar el recuerdo, se contemplan unos cuerpos ajenos que ya han quedado sin vida. Afirma: «Y este tú yo de ahora dirá adiós con la mano / a ese tú yo de entonces» (1959, 22); o: «Recordar / no es volver a vivir. Sólo es mirar a otros, los que fuimos [...] / No lo es en este caso: no se puede / ya volver a vivir sin otro cuerpo / [...] / que fue vendido, que no está y no vuelve» (1968, 205-206). De forma análoga, María Teresa Navarrete habla en «A un árbol doble llamo soy» sobre el intento de unión entre dos miembros escindidos por las nociones del yo pasado y el yo del presente. Para ella, el individuo se encuentra «desvinculado, distanciado y desunido» de ese otro yo pretérito (2014, 407), lo que permite

la experiencia de la búsqueda epistemológica mientras crece la sensación de desconocimiento y de no pertenencia respecto al cuerpo que se habita.

La extrañeza y el abandono de los lugares propios determinan a la obra de Uceda también en las consecuencias del amor. Por medio del afecto, el yo poético descentra la mirada hacia un otro desde cuya existencia se da a conocer la realidad profunda. Es decir, el amor es otra vía de conocimiento y acceso al ser: «En ti simiente, amor, oquedad, ala, / hermosura, ojos míos, voces, manos / para explicar, para tomar el mundo» (1959, 31). El encuentro con lo desconocido inherente al encuentro con el amor, y el deseo de aproximación a lo que es el otro desde las posiciones del deseo, la admiración y la vulnerabilidad, hacen que este se entienda como motor y productor de la verdad. El amor surge como proceso fenomenológico en tanto que le permite a la poeta descubrir nuevas nociones de sí misma desde el extrañamiento, sin tener una certeza auténtica de ellas, pero conociendo que otras prolongaciones de la existencia están ahí, aunque no sean alcanzables a la descripción. El cambio de perspectiva del yo-inconsciente hacia el otro-desconocido le permite acceder a los aspectos no visibles u ocultos que condicionan su entidad. Desde el otro amado, la voz lírica empieza a descubrir escenas del interior antes ignorado a las que nombra con la lengua de lo desconocido: *misterio* o *secreto*.

Sucede en «Su voz», donde la proximidad con un cuerpo ajeno permite acceder violentamente al conocimiento. Si antes del encuentro la poeta se intuía un ente «intactamente virgen / vertical, pura y honda», después del choque lo propio se profana para quedar constituido por otros lugares que el tú le muestra. Pensar a través del otro lleva a experimentar una sensación de extrañeza, de desorden y de destitución de la tranquilidad que rompe con el silencio para introducir en la poeta una *verdad* otra que, si angustia, lo hace solo por haber señalado nuevos huecos internos. No es la visión del mundo, sino la consciencia del otro lo que desata el conocimiento. De ese *hacer ver* su propia ignorancia que le trae el encuentro deriva un malestar, una necesidad de volver a constituirse desde lo que se era, pero, al mismo tiempo, sin negar lo primero, aproxima al yo a la esencia de lo que en realidad se es: «La verdad que me trae no la busco, / no está, no, en sus palabras. / Está en su voz eterna, / en su voz impalpable, huidiza, arrolladora, / lejanísimamente mía / y a la vez / más próxima y más fiel que mi tristeza».

Lo mismo ocurre en «Yo me iré como si un largo viento me chupara hacia atrás...», donde la preocupación por la muerte no se inicia por el hecho en sí, sino porque habrá de contar a otro que ha muerto. Del afecto se despliega una reflexión sobre el espacio que ocupa el no-ser, sobre el protagonismo o no de Dios en el mundo y sobre las distintas apariencias que el yo-mismo puede adoptar en el devenir:

Cómo podré decirlo cuando mi sangre,
inmóvil, no responda.
Si tendré que romperme en dos pedazos, yo,
la sola soledad que camina...
Y rota, qué trozo seré yo y cuál no-yo.
Y dónde estarás tú. Y adónde habré de irme
no sabiendo
si junto a Dios hay pájaros o sombras (1959, 25).

Y en «Alguien que yo solía ser», la aproximación se da olvidando lo que se conoce para ofrecerle un hueco a lo desconocido que acerca el otro. Crearlo a él es una manera de crear a una misma. De *la indecisa sombra* que se fue, la imagen de lo amado genera lo que sueña que sería (1968, 203). En ese sentido, amar se asimila al proceso de

conocimiento: Uceda abandona lo dado hasta el vacío para sustituirlo por otras imágenes que le son extrañas.

Por otra parte, en el espectro de la alteridad el poema también acoge las dimensiones de la alucinación y lo onírico para constatar la existencia frente a una expresión más lógica de la palabra. El lenguaje *es* a consecuencia de las imágenes captadas durante el sueño y la esporádica distorsión de la realidad, de modo que la voluntad ontológica se sitúa en el centro del poema desde el lugar otro del logos. Sucede así precisamente porque las extensiones de lo desconocido (la irracionalidad, el sueño, lo alucinatorio, la apariencia) no son algo externo a la razón, sino momentos de la misma; experiencias metafísicas que se hallan conceptualmente mediadas por el pensamiento. En otras palabras, el sueño sirve a la voluntad de conocer en tanto que la inadecuación a la lógica es reflexionada por el propio pensamiento⁸.

Si la alucinación refuerza la pérdida identitaria (la situación del sujeto en lo extraño) también son las imágenes simbólicas, surrealistas y oníricas las que develan una parcela profunda de la existencia. Julia Uceda, en ese sentido, ha comparado su poesía a la construcción alucinada de José Hierro, argumentando que los sueños en los que ella se funda ofrecen un esclarecimiento o una iluminación de la realidad de su ser⁹. Es la misma línea que defiende Candelas Gala al justificar que las alucinaciones de Uceda son exploradas con el fin de acceder al saber, o bien de revelar el no saber (2004,101). Así como sucedía en la disociación del yo-mismo respecto a su cuerpo, la poeta accede desde el sueño y lo irracional a los espacios desconocidos con la voluntad de entenderlos. La alucinación acoge a la realidad situándola en el ámbito de la cognición humana que muestra el mismo paradigma de extrañeza.

Así, la cercanía de la muerte en «Cita con una sombra» (1968) causa la detención del sujeto en su recuerdo y el trastocamiento de los sentidos lógicos por los alucinatorios. Es tanta la hostilidad que percibe de la muerte que, ante su proximidad, el mundo muda a una pesadilla: el paisaje se duplica, gira, huye y vuelve en sensación vertiginosa, recuperando imágenes del surrealismo. La palabra asume su poder de extrañeza y la realidad es nombrada desde asociaciones simbólicas difícilmente conceptualizables. El verso de Ofelia, junto a las cenizas, parece hablar de la vulnerabilidad que sucede ante el hecho de la muerte¹⁰; pero su significado escapa a interpretaciones estables.

«Vacío» (1994), por su parte, inicia un juego experimental que descoloca la estructura del poema tanto como sus imágenes. Uceda enreda diferentes alucinaciones que van cediéndose la voz del poema: «Toque vitral de agua, / huella de olvido ...*albor de luto*. / Toque nada y estaño ...*peinando ecos*». A su vez, el sonido es atravesado por un espacio en blanco significativo que, junto a la yuxtaposición de imágenes, restringe el entendimiento

⁸ Testifica Carlos Bousoño en *Teoría de la expresión poética* que el escritor, en su uso de la imagen visionaria, no nos está dando una realidad contradictoria ni desterrada de la verdad, sino una expresión metafísica de común acuerdo que permite asediar, desde el inconsciente, una parcela más de la existencia (1970).

⁹ Una parte de la poesía de Hierro es resumida en la palabra «alucinación», definiendo una poesía contraria al testimonio, más ensimismada, metafísica y dirigida —escribe Dionisio Cañas— a «desvelar los misterios del mundo visible y de la existencia desde laderas más irracionales» (1986, 32-33). Cuando Uceda recogió esto opuso al término *alucinaciones* el de *lucinaciones*, cuestionando que el ensueño de Hierro no se encaminaba, como el suyo, hacia la interpretación de la realidad que sí existe en ella (Gala 2004, 100). Si bien la crítica ha sido contraria a aceptar dicho matiz —todo sueño sigue delimitando un espacio aproximativo al conocimiento—, la prolongación que existe de uno a otro se hizo con ello evidente.

¹⁰ «El último día / tendrá el niño de Ofelia un pájaro en la mano» podría trazar un diálogo con otro verso de *Mariposa en cenizas*: «Y toda la distancia en la mano de un niño / será un pájaro tibio que se duerme» (1959, 22).

del lector hacia la nada. Esto sigue el principio de la alucinación de los poemas de Hierro. Como Cañas escribiera de él, el hermetismo de este sueño no evidencia más que la dificultad de sentido: «es el vacío el origen de la escritura de estos poemas alucinados. El mundo pierde sus significados, se hace pura oquedad, y la persona a su vez se siente vacía por dentro; por lo tanto, ya no importa que lo que aparentemente es real aparezca afantasmado» (1986, 47). De hecho, el poema parece edificado sobre el «Nocturno» de Hierro, a juzgar por la cercanía de sus símbolos relativos a los fulgores del rayo y al águila en el árbol («El álamo bajo el águila, / la pesadumbre...») o al paralelismo sintáctico que existe entre uno y otro poema: «De dónde el reino, el / sonido que se desploma» (Uceda 1994); «De dónde / la nube, la ola en la rueda» (Hierro 1986, 99).

Yendo más lejos, los poemas de mayor irracionalidad en Uceda acogen el símbolo de la puerta como metáfora de la brecha entre la realidad legible y la realidad indescifrable: «Silencio, negra puerta que me excedes» (1981, 174). Quienes se han acercado al mundo aparente de sus sueños –Peñas-Bermejo (1991a), Mantero (1993b), Isabel Paraíso (2004), Sara Pujol (2002) o Payeras Grau (2004), entre otros– han visto un origen de esto en las teorías psicoanalíticas de Jung: la realidad alucinada se articula en símbolos en tanto que las imágenes inconscientes pueden ser el resumen de la experiencia psíquica que está siendo vivida: «Los sueños son, según Jung, una forma de conocimiento, tan verdadera como la realidad porque traen a la superficie desde las profundidades de la psique [...] las angustias, aquello que, en ese momento, es más doloroso, lo más importante para el hombre» (Peñas-Bermejo 1991a, 62).

DEL MITO

matamos una Mantis Religiosa
y creo que me atrevo con los mitos

Sin mucha esperanza

Un mito es una estructura permanente que manifiesta una ilusión de la conciencia colectiva como reflejo de la organización social y de las relaciones sociales. Surge para explicar un fenómeno o sentimiento complejo y lo hace en un momento concreto, aunque este se perpetúa a través del tiempo *rejuveneciendo viejas interpretaciones*: todo mito evoluciona históricamente gracias a que moldea alguna de sus máscaras. Dicho de otra forma, un mito es una manera ensoñada de dar orden a la realidad que se mantiene –en su ilusión y superficialidad– a pesar de los cambios evolutivos que experimentan las nuevas sensibilidades (Lévi-Strauss, 1987). Sobre esa tercera idea se extiende la poesía de Uceda.

Para el sujeto que habla en el poema, el vacío y la extrañeza suceden al asumir que aquello que nos había sido dado no era nada salvo un mito. El ser es identificado como una herencia en la que no se ubica la autenticidad de lo que una es, sino la asimilación de una cultura que, cuestionada, empieza a percibirse hueca y absurda. Lo conocido es identificado como una herencia que no comprende al interior de lo que una es, sino a la asimilación de una cultura que, cuestionada, se ve hueca y absurda.

Existe para la autora una relación biográfica entre el origen de este juicio y el viaje a París que realiza en 1959, durante su formación en la Universidad Hispalense: «[París] supuso la primera salida al mundo libre de un grupo de alumnos universitarios de un país encerrado en una dictadura y en límites intelectuales muy estrechos» (Uceda 2013, 13).

La cercanía a una cultura nueva en el contexto de la posguerra española, donde frente a lo autóctono «se respiraba mejor y más acorde con el tiempo que esperaba vivir», hizo que los mitos que mantenían *lo español* (los dogmas derivados de la hegemonía del nacionalcatolicismo) empezasen a ser vistos ajenos a su identidad: «Miro al país al que pertenezco con mirada dura, acusadora y perpleja, y me siento cada vez más extraña» (14).

Dentro del poema, sin embargo, ese descreimiento abandona la anécdota y alcanza cotas metafísicas más propias de un sentir generalizado que de la experiencia particular: en un contexto en crisis, la validez de la civilización y la inserción del individuo en el sinsentido de los mitos que la mantenían fue puesta en duda a un nivel mucho más extenso. Por eso, cuando la biografía personal de Uceda avanza, en la poesía se sigue sosteniendo la misma experiencia: la del ser mediado por una cultura construida sobre creencias que se observan impostadas.

Uno de los primeros poemas de *Extraña juventud*, «La caída», habla de atender a la duda que crece dentro para desterrar lo que nos es dado en favor de lo que somos¹¹. Uceda desarrolla una traducción poética de los existencialismos de la filosofía occidental coetánea al entender que en ella existe una precomprensión del ser, oculta de manera sintomática por la herencia cultural. La poeta eleva al ser *caído* –siguiendo la terminología heideggeriana– y lo asume desde la existencia propia, de un modo externo a los mitos: si de nosotros podíamos garantizar algo antes de la conciencia, piensa Uceda, lo hacíamos porque otros nos lo habían nombrado como tal. Su duda se encamina a la destrucción de lo dado para descubrir qué hay de tradición feroz en el centro del «yo» y qué llevaría a una existencia más *auténtica*. En «La caída», el yo se asimila a un moderno Prometeo que destituye a los dioses de su significación y propiedades; que aboga por el derrumbamiento del mundo y la autodeterminación del hombre comprendiendo que su esencia no está en los dogmas que le son impuestos:

Y es preciso
que en una noche todo arda
–el «eres», el «seremos»–
y el terror polvoriento
nos muestre su estructura.
Es urgente bajarse
de los dioses. Tomar
el fuego entre las manos.
Destruir esos «yo» que nos presentan
una hilera de sombras agotadas (1962, 15).

La poesía de Uceda muestra a un sujeto escindido de la comunidad debido a que, en medio de la ausencia y lo extraño, la realidad es recibida como un *teatro vacío*; un lugar que, percibido su absurdo, desorienta de los valores éticos y sociales que determinan su identidad. En paralelo al poema de *Extraña juventud*, «Un seguro apellido» muestra la marginalidad del sujeto vivo en un mundo no construido para él. El sitio seguro, cubierto de «mitos y dioses», está desligado de la otredad que señala a la poeta: «es de los otros»; de modo que, desde su extranjería, ella se ubica fuera de lo que permanece, en un lugar inhóspito que desencaja de lo que debiera conformarla y que, por ello, causa la angustia

¹¹ Peñas-Bermejo (1991b, p. 34) y María Teresa Navarrete (2017 p. 134) coinciden en la interpretación de la *caída* ucediana como crisol de su reflexión ontológica a través del concepto heideggeriano *verfallen* (2018), desde el que apelan no solo a la angustia vivida por el sujeto que *cae* al mundo, sino al proceso de autoconciencia y descubrimiento necesario para acceder a un entendimiento más hondo del ser que se encuentra en ese estado de hundimiento.

de estar viviendo en términos lineales a los del resto, sin posesiones propias: «Todo pueden quitarnos: / hasta el silencio breve / que madura los versos; / hasta el Dios que se asoma / temblando en nuestro fondo / (ese Dios al que obligan / a ser inteligente). / [...] / Nadie nos mira nunca, / pero nos da vergüenza» (1962, 31-32).

El individuo se encuentra absorto en una cultura arbitraria que asfixia porque se intuye hueca de libertad. De ahí que se desajuste del espacio desde distintas causas, incluidas la moral. En «Condenada al silencio», todo lo asumido cotidiano o *natural* se muestra a ojos del sujeto incomprensible y lejano a su identidad, de manera que el derrumbe, la huida o la convivencia con la nada vacía de formas llegan a ser las únicas posibilidades de habitar al mundo y a su sinsentido: «Lo extraño es esto: / no poder derrumbarse en las aceras / porque hay que mantener el orden público» (1968, 195).

Desde la particularidad de *Sin mucha esperanza*, asimismo, Uceda se sirve de la resignificación de mitos clásicos para describir la realidad que debiera ser. El poema «Antígona», por ejemplo, «contradice —de acuerdo con Candelas Gala— la irracionalidad generalmente asociada al personaje» hacia una écfrasis de la voluntad del saber (2004, 105), llevada desde un hartazgo explícito y desde una necesidad de aislamiento de la realidad que la protagonista ve hostil y dañina para sí misma: «No me compréis con lágrimas. / No tendáis vuestra mano / hacia este falso mármol / de las mías / [...] Después, dejadme / dormir» (1966, 149).

Por otro lado, el cuestionamiento de los mitos es acusado en la cuestión de la fe. En su obra Uceda habla de la religión como un artificio útil y de común acuerdo que da sentido a lo que nos es difícilmente asimilable: «En la soledad y en el conocimiento de la muerte, las religiones son respuestas tranquilizadoras» (Mulet 2004, 25); sin embargo, también manifiesta su rechazo reconociendo en ella una opacidad hacia lo que clarifica al ser. La duda sobre la existencia o no de Dios, sobre su benevolencia o no y su implicación o no en el porvenir humano hacen que la fe y los dioses también sean categorizados como mitos.

Uceda se acerca a la imagen divina desde un talante que es contradictorio ya no en un mismo libro, sino en el interior de un mismo poema. Dios se representa desde la incertidumbre y las ideas antónimas, de modo que reúne a la belleza en el mismo hecho que a la crueldad y a la aparente seguridad de su presencia junto a la de su inexistencia. Al Dios cristiano se le dirigen preguntas que ponen en evidencia su falta de actuación en la existencia del hombre. Es un receptor mudo, silencioso, carente de réplica y al que se interpela en la incertidumbre de saberse solos o abandonados. En consecuencia, se mantiene con él una actitud tan servil como desafiante. Peñas-Bermejo escribe en el prólogo a la primera antología de Uceda, a propósito de la duda y la impotencia de no resolverla: «De la tensión producida por la incapacidad humana para hallar a Dios, surge la lucha con él» (1991a, 88).

Aunque en la primera obra de juventud (por lo general escrita con apego a lo bíblico) ya existe una primera sublevación de Dios —solo algunos de los poemas de *Mariposa en cenizas* son posteriores al viaje a París—, es a partir de *Extraña juventud* cuando la imagen de Dios se transforma en un objeto injuriado. Su segundo libro acoge una iconoclasia agitadora propia de la juventud, que satiriza, increpa y cuestiona a la idea de la divinidad entendiendo que la religión no es sino una idea convenida: «Dioses para vosotros / que sabéis que no existen» (34). La noción de Dios se recorre asistiendo a un proceso de destrucción y a una urgencia de posponer lo ilusorio, de convivir con una paz agrieta en su porción de dolor inevitable ante la nada que queda cuando cae el mito, o bien cuando, conocida su caída, observa extraña cómo todavía los otros la veneran. Lo único que acepta la poeta es la convivencia con el vacío que deja la pérdida de los mitos: «El hombre se ha dejado la esperanza / y la fe para luego» (33).

En «El acusado», la belleza que nos sostenía desaparece como la tierra, enfrentando a un hombre a quien los otros señalan por atacar un dogma: «creó un Dios». La multitud lo acusa sin que exista nadie, ni una voz pura, que comparta con él su terror. Al haber buscado otra forma de pensamiento escindida de la religión, el individuo es forzado a la anomia (1962, 13). Del mismo modo, en *Sin mucha esperanza* «Hay un rostro detrás de la sombra» establece un diálogo con Dios donde se cuestiona su entidad. La desacralización del Ídolo se logra banalizando como a un igual, equiparando su existencia a la de un trámite («Dios burócrata») o a una creación del hombre. Para Uceda, como lo fue antes para Dámaso Alonso, Dios es algo que existe solo porque lo decidieron. La inseguridad que denotan las interpelaciones a Dios (desde el uso del condicional a las interrogaciones), llevan a enfocar la conciencia del individuo hacia la posibilidad de hallarse desamparado, bien porque en el lugar de Dios solo existe un vacío, bien porque Dios desprotege, en contra de lo anunciado en la fe: «Señor, si eres, yo sé cómo no eres. / ¿Reconoces Tu obra? ¿Firmarías / Tus palabras: esas / que dicen que Tú has dicho?» (1966, 159).

Destruído el mito de la religión y el sentido de la moral social, el ser queda desencajado del mundo y falto de fe, de guías y de dioses. «Reflexiones sobre una historia para niños», de *Poemas de Cherry Lane* o «Los dioses difíciles» de *Viejas voces secretas de la noche* defienden, por eso, la autodeterminación del hombre frente al padre y las promesas de la religión, en favor del más absoluto de los abandonos; entendiendo que es así como está hecho el mundo: «Y comprendemos / que en el dolor vivíamos; que esa terrible paz era campana / en la que un aire puro estaba destrozando / lo que es y debe ser perecedero» (1981, 280).

EN SÍNTESIS

La poesía de Julia Uceda se construye sobre un camino gradual que va recogiendo y ampliando una imaginería definida ya desde los primeros libros; lo que, por encima de las variaciones, nos permite hablar de su obra desde la unidad. Buscar un sentido a través de la creación determina en ella una actitud marcada por el reverso de la existencia: la acumulación de dudas, las interrogaciones y la perplejidad del sujeto ante zonas que le son desconocidas imposibilitan nombrar una experiencia si no es desde el hundimiento, desde la inexactitud, desde lugares alternos no dañado por el mito. O como observa Maurice Blanchot: «El lenguaje solo empieza con el vacío; la plenitud y la certeza no hablan» (1949, 327).

Desde las posibilidades del arte, el ser –la materia que da a luz a su poesía– es intransferible e incommunicable, pero no su experiencia: existe un léxico que influye en cómo lo vivimos y lo asumimos, y Uceda lo encuentra en esas tres ideas clave: (a) el vacío, donde se contiene la realidad caída en la duda, la inexactitud del pensamiento, la desaparición del cuerpo, de la identidad, de una casa o de un territorio y los huecos humanos originados por las ausencias, la muerte, el silencio, la soledad o el olvido; (b) la alteridad, donde queda la contemplación de *lo otro* tanto en el interior de su conciencia –en el yo escindido entre la igualdad y otredad– como en el exterior de esta; en la irracionalidad, en los sueños, el desequilibrio de los espacios que se asumen ajenos o en la extrañeza de acercarnos a un otro que ofrece nuevos espacios de desconocimiento; y (c) el mito, que atiende a la ocultación del ser y de la esencia de una misma en oposición a las estructuras construidas socialmente, bajo la consideración de que cuanto nos ha sido impuesto –Ídolos, ética, religión– es algo engañoso y artificial, digno de ser reubicado hacia la nada.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso, Cecilio. 2004. «Julia Uceda, una aproximación». En *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, coordinado por Sara Pujol Russel, 37-58. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Alonso, Dámaso. 1990. *Hijos de la ira*. Editado por Fanny Rubio. Madrid: Espasa-Calpe.
- Blanchot, Maurice. 1949. *La part du feu*. París: Gallimard.
- Bousoño, Carlos. 1970. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Cañas, Dionisio. 1986. «José Hierro en búsqueda de su imagen perdida». En *Libro de las alucinaciones*. José Hierro, 24-67. Madrid: Cátedra.
- Castro, Juana. 2004. «Genealogías: mi encuentro con Julia Uceda». En *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, coordinado por Sara Pujol Russel, 59-75. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. 2004. «Del camino de humo: poesía y razón en Julia Uceda». En *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, coordinado por Sara Pujol Russel, 87-96. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Gala, Candelas. 2004. «“Lucinaciones” alucinadas: los poemas de Julia Uceda». En *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, coordinado por Sara Pujol Russel, 97-118. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- García-Posada, Miguel. 2006. «Una aventura del conocimiento». En *Zona desconocida*, Julia Uceda, 83-104. Sevilla: Vandalia.
- González, Ángel. 1956. *Áspero mundo*. Madrid: Adonáis.
- Grene, Marjorie. 1952. *El sentimiento trágico de la existencia (Existencialismo y existencialistas): Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre, Marcel. Seguido del ensayo «Unamuno: filósofo existencialista»*. Madrid: Aguilar.
- Hart, Anita M. 2004. «Julia Uceda y su proceso de transformación: un diálogo con la psique». En *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, coordinado por Sara Pujol Russel, 119-132. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Heidegger, Martin. 2018. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hidalgo, José Luis. 1947. «Los muertos». En *Poesía completa*, 249-295, 1997. Santander: Centro de Estudios Montañeses.
- Hierro, José. 1986. *Libro de las alucinaciones*. Madrid: Cátedra.
- Lévi-Strauss, Claude. 1987. «La estructura de los mitos». En *Antropología estructural*, traducido por Eliseo Verón, 229-260. Barcelona: Paidós.
- Mantero, Manuel. 1959. «Prólogo». En *Mariposa en cenizas*, Julia Uceda, 9-10. Alcaraván, Arcos de la Frontera: Alcaraván.
- Mantero, Manuel. 1966. «Julia Uceda y lo extraño». En *Poesía española contemporánea*, 179-182. Barcelona: Plaza y Janés.
- Mantero, Manuel. 1993a. «La poesía de Julia Uceda (El ser como desconocimiento)». Recuperado de *Obras completas IV. Manuel Mantero. Ensayo y Crítica II*, 2011, 364-393. Sevilla: Rd Editores.
- Mantero, Manuel. 1993b. «Transmigración y sueños en la poesía de Julia Uceda». *Revista de Lletres* 7: 63-66.
- Mulet Cortés, Luisa. 2004. «Hacia Julia Uceda» (entrevista). En *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, coordinado por Sara Pujol Russel, 7-35. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Navarrete Navarrete, María Teresa. 2010. «Julia Uceda: Una voz olvidada». *Perífrasis* 1, 2: 37-48. <https://doi.org/10.25025/perifrasis20101203>
- Navarrete Navarrete, María Teresa. 2013. «Breve biografía literaria de Julia Uceda». *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* 29: 53-59.
- Navarrete Navarrete, María Teresa. 2014. «Capítulo 36. El olvido sana lo que el pasado quiebra. *Viejas voces secretas de la noche* de Julia Uceda». En *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, editado por Bárbara Greco y Laura Pache Carballo, 401-412. Cádiz: Universidad.
- Navarrete Navarrete, María Teresa. 2016. «Viaje editorial de la mano de Julia Uceda». En *Poesía y poetas bajo el franquismo*, editado por Encarna Alonso Valero, 87-109. Madrid: Visor.
- Navarrete Navarrete, María Teresa. 2017. «Construir un relato sobre el franquismo durante el franquismo. El testimonio histórico en la poesía del medio siglo: *Extraña juventud* de Julia Uceda». En *Poesía y posguerra en España (relaciones literarias, culturales y sociales)*, 121-138. Madrid: Visor.
- Nora, Eugenio de. 1952. «Respuestas muy incompletas». En *Antología consultada de la poesía española*, editado por Francisco Ribes, 149-157. Valencia: Distribuciones Mares.
- Paraíso, Isabel. 2004. «Imaginario y formas versales en *Mariposa en cenizas* de Julia Uceda». En *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, coordinado por Sara Pujol Russel, 153-168. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.

- Payeras Grau, María. 2004. «La identidad literaria de Julia Uceda en sus orígenes». En *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, coordinado por Sara Pujol Russel, 169-191. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Payeras Grau, María. 2016. «Julia Uceda ante su tiempo. A propósito de *Extraña juventud*». *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos* 2: 83-105. <https://doi.org/10.17811/prep.2.2016.83-106>
- Peñas-Bermejo, Francisco J. 1991a. «Prólogo». En *Poesía*, Julia Uceda, 11-73. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Peñas-Bermejo, Francisco J. 1991b. «Julia Uceda, poeta sevillana». En Julia Uceda, *Poesía*, 11-74. Ferrol: Esquío.
- Peñas-Bermejo, Francisco J. 1993. *Poesía existencial española del siglo XX*. Madrid: Pliegos.
- Pritchett, Kay. 2009. «Julia Uceda: lo extraño en nosotros mismos». En *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*, editado por Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde y Janet Pérez, 275-298. Barcelona: Icaria.
- Pujol Russel, Sara. 2002. «Julia Uceda. Esencia poética pura. Esencia múltiple». En *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, editado por Sara Pujol Russel, 9-40. Sevilla: Vandalia-Fundación José Manuel Lara.
- Rovaletti, María Lucrecia. 1999. «Esquizofrenia, sentido y sin-sentido». *Revista Colombiana de Psiquiatría* 28, 4: 335-543.
- Uceda, Julia. 1959. *Mariposa en cenizas*. Arcos de la Frontera: Alcaraván.
- Uceda, Julia. 1962. *Extraña juventud*. Madrid: Adonáis.
- Uceda, Julia. 1966. «Sin mucha esperanza». En *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, editado por Sara Pujol Russel, 2002, 127-174. Sevilla: Vandalia-Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, Julia. 1967. «La traición de los poetas sociales». *Ínsula* 242: 12.
- Uceda, Julia. 1968. «Poemas de Cherry Lane». En *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, editado por Sara Pujol Russel, 2002, 175-218. Sevilla: Vandalia-Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, Julia. 1977. «Campanas en Sansueña». En *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, editado por Sara Pujol Russel, 2002, 219-268. Sevilla: Vandalia-Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, Julia. 1981. «Viejas voces secretas de la noche». En *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, editado por Sara Pujol Russel, 2002, 269-284. Sevilla: Vandalia-Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, Julia. 1994. «Del camino de humo». En *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, editado por Sara Pujol Russel, 2002, 285-320. Sevilla: Vandalia-Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, Julia. 2002. «Los espacios del vacío en la poesía de Manuel Mantero». En *Lectura de la llama en el verso*, Manuel Mantero, editado por Julia Uceda y Sara Pujol Russell, 183-217. Ferrol: Sociedad Valle-Inclán.
- Uceda, Julia. 2013. «¿Somos quienes quisimos ser?». En *Escritos en la corteza de los árboles*, 7-32. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Valis, Noël. 2004. «Los caminos y los caminantes de Julia Uceda». En *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, coordinado por Sara Pujol Russel, 235-246. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. 2017. «Aportaciones de Julia Uceda a la crítica y la investigación literaria». En *Julia Uceda: la mirada interior*, editado por Jacobo Cortines, 112-137. Sevilla: Centro Andaluz de las Letras.