

DE VOCES Y PERVERSIDADES: LA IRONÍA EN *ROSA MYSTICA*, DE CARLOS VARO

Como sucede con muchas novelas contemporáneas, *Rosa Mystica* nos provoca inicialmente una sensación de desconcierto. El lector se enfrenta a diversas voces que responden a distintas estrategias. El interés de la lectura zigzaguea entre Antoñito el venerado y Antoñito el ridículo, entre la Divina y alegrota vedette y el patético caso de Juniol, entre la historia de santidad de Renata María y el diario íntimo de un desconocido mariquita andaluz. Sin embargo, el desconcierto no prevalece; detrás de los fragmentos se adivina un orden, un sentido. Las cinco voces provocan al lector a completar la suma de sus partes y la mejor estrategia para lograrlo es, por supuesto, la lectura irónica.

Las incongruencias en tono, propósito, estrategia e información invitan a la suspicacia: el primer sentido literal es inaceptable, el lector se ve obligado a examinar las posibilidades de significación que pueda encontrar en las contradicciones e incongruencias del texto. Este trabajo examina precisamente las principales estrategias y la interpretación que sugieren, según la lectura irónica, las cinco narraciones que constituyen las tres partes de la novela: Misterio Gozoso, Misterio Doloroso y Misterio Glorioso.

Misterio Gozoso: la infancia pía y milagrera...

En el Misterio Gozoso, la voz omnisciente que narra la infancia de Antoñito presenta, de forma encubierta, visos irónicos para alertar al lector sobre la confiabilidad que pueda merecer el relato.

La relación entre Antoñito y su tío, por ejemplo, cuenta con varios indicios de ironía. Pongo por caso la *inadecuación* que se establece al enmarcar su encuentro en un ambiente pastoril. Antoñito se ilusiona con Gaby, como una doncella se ilusiona con la llegada de su amante: "Su tío *lo raptaría* de noche y lo llevaría a un *edén frutal*, cruzado de pájaros y ríos."¹ (énfasis añadido). La visión idílica continúa peligrosamente por varias líneas más. Se *anuncia* un matrimonio, destacando el carácter inocente y platónico de la unión. Dice el narrador:

Consumida la cena, el niño ocupó una plaza del lecho, *nupcial* bajo el pabellón de gasa del mosquitero.

La cama era de bronce. Sus medallones de porcelana esmaltados relataban *idílicas escenas pastoriles*, en las que parejas de mujeres mutuamente se engalanaban con flores o herían

¹ Carlos Varo, *Rosa Mystica*, Barcelona, Seix Barral, 1987; p. 21. De aquí en adelante se citará de esta edición.

el aire en caramillos dolientes. *Dos doncellas*, unidas por las guirnaldas de sus brazos, se buscaban las bocas, espiadas por un amorcillo. (pp. 33-34) (énfasis añadido)

La delicadeza de esta escena pastoril, también de amor homosexual, contrasta con la violencia sugerida en la metáfora del fanal roto con la cual se sustituye la secuencia de la violación. La suma de estas contradicciones establece claramente la perversidad del narrador: no puede leerse literalmente lo que dice; se le exige al lector la misma malicia.

La leyenda de Antoñito es de los fragmentos que no puede escapar a la lectura irónica ¿cómo “dará que hablar al mundo” la “niña”, según las “palabras agoreras” de la partera? ¿qué decir del absurdo de la confusión del sexo? ¿No tiene razón el padre cuando se queja de la beatitud en la cual crían a Antoñito y dice: “—No me lo amaricones, mujer, que nos va a salir beata.” (p. 19)? Lo que para el padre es un chiste, se convierte en el destino de Antoñito que no sólo sale beata, sino más, santa y fundadora de conventos.

La historia de Antoñito además guarda correspondencias con la aludida por el título, *Misterio Gozoso*: Antoñito, como la Virgen, recibe un Ángel mensajero, visita a la Madre Pánfila como a otra Isabel, recibe de su tío Gabriel otra clase de semilla y gracias a él se inicia en su camino de *Santidad*. El *Misterio Gozoso* se sostiene pues, por la transgresión del texto bíblico que junto a otras estrategias del narrador, como la presunción de ingenuidad y la delicada yuxtaposición de elementos incompatibles, obstaculiza la aceptación del primer plano de la historia y obliga a buscar un sentido en las contradicciones.

Una vez concluido el primer misterio, se sustituye este narrador anónimo que perversamente presenta cómo el huerfanito es *desviado* de su camino de santidad, por un diálogo de narraciones en la segunda y tercera parte. La ambigüedad de la voz inicial se complica con la pluralidad de voces. Ya no hay *decencia*, no hay orden, no sabe el lector a qué atenerse; ¿quién manda aquí? Con la sensación de que hay un secreto plan no develado aún, se pasa la página que concluye el primer *misterio*.

Misterio Doloroso: Rodrigo y Divina

Las dos voces del *Misterio Doloroso*, Rodrigo y Divina, responden a estrategias dispares: Divina/Juniol es una voz proteica, que se transforma a medida que se mueve la anécdota de Juniol a Divina. Rodrigo, aunque también personaje-narrador, no cuenta su propia historia sino la de Rosa Mystica y, contrario a Divina, hace constantes alusiones al proceso de enunciación. A estas estrategias dispares el lector reaccionará de forma diferente, tendrá que ajustar su lectura a los trazos de cada uno de los narradores, aumentando el desconcierto.

La narración del *Misterio Doloroso* empieza abruptamente con un cambio de voz. Después de los visos modernistas de la elegante prosa de la primera parte irrumpe la voz de Divina: “Yo soy boricua, nacida y criada en Puerto

Rico. Yo soy de allá. Sabol. Yo soy Divina. Yo soy puertorriqueña, soy riquezaña, borinqueña. Soy puertorra. I'm P.R.” (p. 43). El cambio resulta abrupto por el uso de la primera persona, el contraste en el tono, la realización de otro dialecto del castellano y la cercanía o lejanía que pueda sentir el lector puertorriqueño o español respectivamente. La narradora pospone otra sorpresa que victimiza al lector despistado: su feminidad, producto de una operación, cuenta con sólo tres años. La metáfora del *baby recién nacido*, de carácter humorístico, aclara la trampa en la que pudo haberse caído al comienzo de la lectura. Sin embargo, en su segunda intervención no es Divina la que habla sino el ingenuo Juniol, quien *vomita* sus memorias.

Divina no es, por lo tanto, una, sino dos voces distintas que corresponden a sus dos seres. Según se va transformando Juniol en Divina, la voz se metamorfosea también —son diferentes sus estructuras sintácticas, el género del narrador, su vocabulario, el tono y hasta la estrategia retórica, ya que en su relato Juniol reduce al mínimo el juego lingüístico y el humor que, por el contrario, ostenta Divina en su discurso. Cuando Juniol comienza el relato de su pasado oculta su identidad y las circunstancias de la enunciación del discurso, incluyendo a su narratario, Rodrigo. No hay ni el tono jacarandoso, ni las alusiones humorísticas a la sexualidad, ni el doble sentido de la primera parte. La sintaxis corresponde al discurso de un hablante con poca educación: “Los sábados ponchaba, tú sabes, visitaba la novia mía que yo tenía. Que yo la respetaba, ella era señorita” (p. 51). La voz de Juniol no es la voz de Divina reconstruyendo su pasado; es a Juniol mismo, el varón adolescente, al que se escucha en el relato.

Como sucede en la primera parte, la historia de Juniol, narrada en el segundo misterio, guarda correspondencias con el relato bíblico y por lo tanto se comunica subterráneamente con la vida de Antoñito. Cabe recordar que el centro de este misterio no es la figura de la Virgen, sino la de Jesús sufriendo su agonía: flagelado, coronado de espinas, Jesús lleva su cruz camino del calvario donde lo han de crucificar. Juniol (¿el hijo del hombre?), como Jesús (¿Dios, Jr.), es vendido por Héctor a cambio de un paquete de cigarrillos y, como Jesús, también es martirizado y *clavado* por todos. Luego, como efecto de aquella crucifixión, Juniol resucita en Divina, transformado para siempre a la otredad femenina, a un estado superior (¿superado?) de su identidad. La transgresión de la Historia Sagrada, la blasfemia como estrategia irónica, iniciada en el relato de la Anunciación de Antoñito, encuentra aquí su continuidad, que se extiende hasta la historia de la ascensión de Rosa Mystica/Renata María, renacida y virgen otra vez, en el Misterio Glorioso. El proyecto de transgresión sirve para estructurar la reunión de voces, las vidas paralelas, y simultáneamente fomentar una suma de lecturas que rescatarían finalmente la construcción de un sentido para el texto. Tras la reversión irónica de las vidas paralelas de Juniol/Divina y Antoñito/Rosa Mystica/Renata María yace la

equivalencia extraña entre la “bendita entre todas las mujeres” y el “hijo del hombre”, como dos versiones de una misma complejidad.²

Por otro lado, la narración de Rodrigo, con la cual se alterna la narración de Divina/Juniol en el segundo misterio, tiene estrategias diferentes. Se caracteriza por el manejo de códigos dispares. Su relato está lleno de voces cultas, alusiones a la filosofía escolástica, la mitología greco-romana y la teoría literaria, entre otras, aunque no se abstiene de utilizar códigos populares: “Las huríes venden como detergente su virginidad *wash and wear*” (p. 83). Estas coincidencias obviamente irónicas ponen en guardia al lector que ya ha percibido la ironía, y ahora se pregunta constantemente de quién se burla: ¿de Dios? ¿de Alah? ¿de mí?

Se ironizan en esta parte varias figuras y creencias consagradas por la cultura, la religión, la literatura, mediante comentarios que se valen de la yuxtaposición de códigos dispares: “Mientras tanto, *non sum dignus*, dame en el desayuno trigo ácimo *Kellog's* y el zumo de uvas *Welch's* de tu vendimia secreta” (p. 127). Así también ocupa un espacio importante la victimización de las expresiones lingüísticas del misticismo: “El éxtasis es un sueño húmedo” (p. 82). De esta forma se expone y polemiza la oposición entre cuerpo y espíritu que prevalece en la visión cristiana. El misticismo español, *contaminado* por el Islam como Rosa Mystica, ha reconciliado esta aparente contradicción en el lenguaje literario. En la novela se neutralizan los opuestos en la vida de Renata María y en el discurso de Rodrigo. En todos los casos, la reconciliación es responsabilidad del lector, quien deberá percibir la confluencia de contrarios.

Así pues, al concluir la lectura del segundo misterio algo por lo menos se tiene claro: el recuento de la historia consignada en estas líneas no es *lo que se dice*; hay más, otro sentido. No hay autoridad, y los lectores, completamente desamparados, a pesar de la promesa de coherencia, quedan a su suerte ante la contradicción que continúa su juego en la tercera parte.

Misterio Glorioso: diario y hagiografía

El Misterio Glorioso, última parte de la novela, como la sección anterior, cuenta con dos voces también de estrategias dispares: el diario del mariquita andaluz y el intento de hagiografía del Padre Nazario.³

² Una lectura interesante y convincente de esta irónica equivalencia es la que expone Alexis Aquino en un ensayo de próxima aparición.

³ Como en otras vidas de santos, los documentos biográficos de Renata María son varios y dispares. En la hagiografía, según Hippolyte Delehaye (*Cinq leçons sur la méthode hagiographique*. Bruxelles, Société des Bollandistes, 1934.), es válido el testimonio literario de todo relato, incluyendo los cuentos fantásticos donde apenas se reconoce al santo oficial de las actas. La estructura del texto recuerda la condición polifónica de la documentación hagiográfica y, por supuesto, las consecuencias que tiene la mezcla de textos de distinto orden genérico, con sus diferentes convenciones, tradiciones y propuestas de lectura.

Su estructura es comparable a la del *Misterio Doloroso*, con la importante diferencia de que en esta ocasión no hay comunicación entre los dos emisores de los relatos. Los textos, además, son dispares en género —un diario, cuyo destinatario es el objeto mismo de inscripción personificado (*Querido diario, querido cuchirrifritín, mi corazoncito de papel*) y una historia hagiográfica escrita por el Padre Nazario.

Como el segundo misterio, el tercero comienza con la sorpresa de una nueva voz, en un género también diferente. El interés en la figura de Rosa Mystica es desplazado inicialmente por la curiosidad que pueda provocar el relato del hijo del ferretero. De hecho, en toda la primera sección no hay mención alguna a Rosa Mystica.

El texto de Nazario, a diferencia del de Rodrigo, está exento de ironías si se hace abstracción del resto de la novela. Sin embargo, en su contexto, pasajes que pudieran resultar muy sublimes se revisten de una indiscutible ironía que llega hasta la hilaridad.

El lector puertorriqueño, por ejemplo, después de haber leído la crucifixión de Juniol y las reflexiones de Rodrigo sobre el misticismo de Santa Teresa en la segunda parte, no puede evitar ser malicioso al leer en el texto de Nazario la cita del diario espiritual de Renata María donde el Señor le dice: “Quiero que mueras crucificada a Mí” (p. 221). Por la misma razón sospechará del siguiente diálogo místico: “Jesús se le entrega: *Totus tuus*. Ella le corresponde: *Tota tua*” (p. 229).

Sería disparatado decir, sin embargo, que el Padre Nazario tiene una intención irónica en su narración. No obstante, de la suma de lecturas no queda otro remedio que leer ironía en su texto, debido a las incongruencias y contrastes con otras partes de la novela. El mejor ejemplo es el exorcismo de Renata María. ¿Cómo tomar en serio esta secuencia? Asmodeo, el demonio que entró en el cuerpo de Antoñito el día de su primera comunión, dice que entró “por la pequeña puerta de atrás” y se irá por donde entró. El exorcismo culmina entonces en un hiperbólico pedo que no puede más que mover el lector a la risa (pp. 167-68).

Tampoco se puede decir que el mariquita andaluz tenga una intención irónica en su diario. Este narrador habla en serio. Tanto, que él mismo se traiciona mediante su ingenuidad, como cuando dice de Rosa Mystica: “Si ella fuera hombre, debería decir que qué par de cojones tan bien puestos, pero ni es hombre ni esas expresiones tan vulgares son propias de mi vocabulario...” (p. 185). De la misma suerte son algunas expresiones citadas por él, que aunque no las hace con intención de victimizar al hablante, resultan irónicas debido a la ignorancia del personaje: “—Lo que yo pienso es que la forasterita, con todos esos aires finolis, debe de ser un marimacho con espuelas, y que en esa santa casa se cena todas las noches un tortillón de muchos huevos” (p. 187). El lector sabe más que el narrador y por lo tanto no puede evitar una sonrisa cuando lee estos comentarios. Por lo tanto, igual que en el texto del Padre Nazario, se

leerán como ironías del autor implícito muchas de las observaciones de esta voz, como sucede con la inadvertida adivinación del mariquita sobre la identidad y locura de Renata María, a quien compara con Adega, “la pastorcita de *Flor de Santidad*, de la que abusa un peregrino y se vuelve loca y cree que va a dar a luz al Hijo de Dios” (p. 63).

Otro rasgo irónico de esta narración en particular es el comentario autorreflexivo, que junto a los casos de intertextualidad, pone de manifiesto la naturaleza artificial del texto y distancia debidamente al lector de ironías. Muchas coincidencias pueden tomarse como comentarios metaficticios, es decir, comentarios sobre el proceso mismo de inventar y construir la ficción. Así la frase del mariquita sobre la naturaleza reflectora de su diario recuerda la multiplicidad de paralelismos que funcionan en la obra, convirtiendo la voz del mariquita en un espejo, aunque deformado, donde se repiten los mismos procedimientos de la novela íntegra. Dice el diario: “Te releo y cada página es un *espejito* que refleja un rostro que se obstina en envejecer aprisa, lleno de amargura...” De igual forma, el relato que hace de la señorita de Trévez es una versión de su propia historia: “... no me digas que has olvidado esa obra tan triste, de la solterona de una pequeña ciudad provinciana a la que unos gamberros le gastan la burla cruel de hacerle creer que un galán la enamora, sin que nadie se percate de que su corazón es un cofre que atesora ternura, ansias de pasión y finezas espirituales” (p. 147). Este fragmento, un adelanto de la información que luego dará sobre el verdadero incidente con su querido Nando, resulta irónico retroactivamente.

De todos los narradores, el “mariquita andaluz” se distingue, de hecho, por la auto-ironía: su ingenuidad e ignorancia lo traicionan constantemente —su franqueza lo caricaturiza. La mojigatería del mariquita, por ejemplo, queda expuesta en muchas de sus expresiones. Se ironiza en él la ideología que sustenta, incluso sus gustos literarios. Así cuando habla de escribir una novela, hay una clara intención de ridiculizarlo al ponerle a decir cursilerías como las siguientes:

Yo podría escribir una novela con este tema, y ganaría el premio del Patronato Social de las Buenas Letras, pero habría gente ñoña y pacata que protestaría por el realismo de las escenas de prostíbulo; pero el escándalo la hacía más famosa, y se publicaría en muchas revistas por capítulos, y todo el mundo leyéndola, y vengan ediciones en piel y cantos dorados, y después me pedían permiso para hacer una película y Greta Garbo hacía de mí, y el mundo entero me aclamaba. (p. 192)

Este procedimiento es muy frecuente en el diario. La franqueza y la espontaneidad de sus expresiones resultan en una constante ironía. La mayor parte de estos casos se relacionan a los proyectos literarios, sueños y fantasías con los que entretiene el tiempo como una adolescente. Valga decir de paso, que los episodios intercalados tienen en común el motivo de la pecadora arrepentida,

modelo ideal del mariquita, forma acomodaticia de gozar de lo terreno y lo espiritual con indulgencia y romanticismo —en fin, un espacio de convergencia para sus impulsos contrarios, como lo es para Rosa Mystica su propia vida y por lo cual, es materia novelable según la lógica del texto.

En esta novela confluyen entonces narradores irónicos, narradores ironizados. El lector se enfrenta a narradores que asumen la ironía en su discurso, como Rodrigo en la segunda parte, y narraciones que resultan irónicas por el contexto en el que están insertas, como la del Padre Nazario. En todas ellas, el espíritu irónico y sus consecuencias son los que prevalecen y por lo tanto le dan cohesión al relato.

Y por fin, la lectura

Después de describir cómo funciona la ironía en el texto queda por aclarar cuál es su efecto en la lectura, es decir, qué se dice con el juego de voces y contradicciones.

Este tono, recurso, estrategia o actitud, típica de la novela como género, y en particular de la contemporánea, tiene serias implicaciones. El ironista se enfrenta a la realidad desde una postura crítica pero desconfía de su poder para crear soluciones. Apunta su revólver de juguete y logra que levantemos las manos, nos pongamos en guardia, sin arriesgarse él a caer en un peligro mayor. Por otro lado, no asume una actitud proselitista pues con el derrumbe de la fe, quedan en pie, acechantes, el deseo y la duda. No hay entonces nada que perder con la ironía a parte de la participación de aquel lector que despistado o mal informado se instale para siempre en el desconcierto.

Como Rodrigo anuncia unas *vidas paralelas*, invita al lector a establecer todas las relaciones posibles, por más disparatadas que puedan resultar. Se busca desesperadamente una relación que salve el sentido del texto. Establecer paralelismos entre casi todos los personajes no resulta difícil. Así encontramos, por ejemplo, correspondencias entre elementos aparentemente dispares en las vidas de Divina y Rosa Mystica, como pueden ser la droga y la experiencia mística: “Y me sacaba la aguja y en seguida yo sentía una sensación muy grande, *divina*, como si el mundo to fuera mío, como si yo volviera a la vida otra vez ...” (p. 85) (énfasis añadido). Hay que destacar que los paralelismos no sólo se encuentran en las vidas de Rosa Mystica y Divina —en sus procesos de transexualidad: pasión del cuerpo, pasión del espíritu. También hay paralelismos dentro de una misma historia, como por ejemplo la de los Gabrieles en la vida de la santa, (el ángel del celeste telegrama, el tío Gabriel y Gaby, el Padre Nazario), o las experiencias paralelas de Rosa Mystica: la relación monja/puta, convento/burdel, en la cual se insiste en diferentes partes de la novela.

La relación entre Divina y Rosa Mystica es sin duda el par de vidas paralelas que sostienen el relato de la novela, relato que vacila, como ellas, en la

asunción de una identidad: ¿texto espiritual o texto carnal? ¿texto travestido? No se trata solamente de las historias de dos seres transexuados sino también de dos seres que se debaten entre el deseo de trascender sus límites y la necesidad de pertenecer al grupo —la droga, en el caso de Juniol, le impide la posibilidad de fundar una familia tradicional con Blanca Iris (pura pureza), el sexo, en el caso de Rosa Mystica, le impide fundar una orden religiosa, también tradicional. Desde espacios insulares (un pueblo puertorriqueño, la aldea andaluza) ambas se aventuran a las grandes ciudades, logrando el anonimato que les permite la transformación. Luego regresan como mujeres *magníficas*, ahora admiradas por sus virtudes, aunque de distinto orden, obviamente.

El primer signo femenino de ambos, Antoñito y Juniol, es la belleza. Parece trabajar aquí el reverso de la expresión popular “El hombre, como el oso, mientras más feo, más hermoso” (y, por lo tanto, más masculino).⁴ Sus *maridos* (Pinky y Chulo) las fuerzan a una transformación por vía del *conocimiento*, las *refinan* para darles su aspecto femenino, según los modelos correspondientes. Ambas, victimizadas, violadas como parte de su rito de iniciación, son deseadas por el grupo. Son, heroínas al fin, objeto de la empatía del lector que, conmovido por su *via crucis*, como hace el hijo del ferretero en su diario, termina admirándolas por la fidelidad que se mantienen a sí mismas.

¿Y qué decir de los paralelismos entre Rosa Mystica y el mariquita mofletudo? Como Rosa Mystica, el mariquita ve en el padre una criatura aborrecible. Según la leyenda, Antoñito “caía privado fulminantemente de sentido si el padre escupía una de sus habituales y horribles blasfemias”. El mariquita, a su vez, aborrece del padre su vulgaridad e incultura. Por otro lado, hay una simétrica oposición entre la belleza femenina de Antoñito admirada por el pueblo y la fealdad masculina del mariquita virgen (única virtud que tal vez le envidie Renata María en su arrebató místico, mientras el mariquita le envidia su pasado escabroso y novelesco). La diferencia fundamental es que el mariquita vive en la ilusión, reprimido por un extraño sentido de la moral y de decencia.

Este homosexual anónimo no tiene la osadía de afirmarse ante una sociedad que lo margina. Su amiga Cuca, asesinada en los albores de la Guerra Civil, como anunciando las décadas de represión y conservadurismo de la era franquista, es su contrafigura, otro paralelismo. De hecho, la noticia de su muerte, casi simultánea a la de Renata María, provoca en el autor del diario, una ruptura con el mundo ilusorio que construye en sus escritos. ¿Cuáles son sus cadenas ideológicas?: un sentido de decencia algo cuestionable, tal vez hipócrita, y un concepto fatulo de la práctica religiosa y la caridad humana.

⁴ De hecho, dice Carlos Varo sobre la génesis de la novela que la imagen matriz (valga la ironía) es la aparición de una mujer perturbadora en las playas de Tánger. Atraídos por la visión, comentan los veraneantes su belleza, para luego enterarse de que se trata de un fabuloso transexual. La imitación parece superar el modelo original.

Vive las contradicciones que ha superado Rosa Mystica y que, irónicamente, la han encaminado a la santidad, como las heroínas de las novelas que lee el personaje.

Las correspondencias entre ellos permiten la identificación del mariquita con Renata María, y la justificación del diario como parte de la narración hagiográfica: se trata del testimonio de un devoto, una justificación para la beatificación de Antoñito, santa patrona de los homosexuales, la única capaz de comprender sus tormentos.

Por otro lado, Rodrigo, el narrador de la segunda parte, como Divina y Rosa Mystica, aspira a reconciliar contrarios. Este dilema culmina con el anuncio de la compra de un espacio en el cementerio de Boubana: "Sobre mi tumba, las sombras de *la catedral y la mezquita* se unirán en un beso". La búsqueda de Rodrigo, coincide con el plan central de la novela; esta búsqueda explicaría su polifonía, la diversidad de estrategias de sus narraciones y el uso constante de distintas formas de ironía.

Detrás de la ansiedad conciliatoria de Rodrigo se adivina un conflicto dionisiaco, se ansía la superación del cuerpo desde el cuerpo, pero en lugar del arrebató místico (o alucinógeno) Rodrigo sólo tiene el arrebató de la palabra: "Oh prodigio: ahí vienen *Dionisios y Gabriel*: a transverberarme, sádicos, el corazón con la punta de un bolígrafo *Bic* y a anunciarme la divina preñez de la locura" (p. 127). A su vez esta *anunciación* comunica a Rodrigo, el *escritor*, la voz más autorizada del relato, con Renata María, con quien también se ha establecido la analogía con la Virgen, y, por lo tanto con Juniol/Divina y el mariquita andaluz. Todos quedan hermanados por la ansiedad de la fragmentación y una gozosa marginalidad que, al fin y al cabo, parece apuntar más a la trascendencia y la unidad que a lo relegado y caótico.

Es precisamente a través de la palabra que se encuentran y desencuentran en la novela *Rosa Mystica* puntos aparentemente opuestos —Occidente y Oriente, razón e intuición, intelecto y sensualidad, cristianismo e islamismo, Europa y América, lo masculino y lo femenino, lenguaje culto y lenguaje vulgar, materialidad y espiritualidad, virtud y pecado. Rodrigo, de hecho, comenta sobre esta aspiración de Rosa Mystica: "Anulación de la dualidad, de 'lo uno y lo otro', del logos (sabio o necio) y del sexo (masculino y femenino), no tanto por transgredir un orden como para perder la identidad". Solidario con Antoñito, Rodrigo se pregunta si desde la perspectiva divina se hace la distinción sexual de las almas, para lo cual se apoya en las propias Escrituras: "(San Pablo dijo 'ya no hay judío ni griego, ni esclavo ni libre, no hay varón ni hembra'. El evangelio apócrifo de Tomás aconseja que 'el varón no sea varón ni la mujer, mujer')" (pp. 124-25). Así, por lo tanto, se dedica a encontrar similitudes, no sólo entre las vidas paralelas de Divina y Rosa Mystica, sino entre España y América, Oriente y Occidente, el Cristianismo y el Islam: "Hoy se conmemora el primer dictado de *Alcorán* al Profeta por el Arcángel San Gabriel. ¿No es

inquietante la creencia de que tanto en la religión cristiana como en la islámica sea el mismo Arcángel el mensajero de la palabra humanizada?" (p. 134).

Las heroínas de las historias, sin embargo, sincretizan estas polaridades, y ese sincretismo es lo que las hace interesantes, literarias, santas y magníficas. Sobre todo esto, en la suma de las oposiciones y paralelismos, en la reconciliación de pasiones aparentemente encontradas y mundos aparentemente conflictivos, se adivina una búsqueda de una auténtica espiritualidad.

La defensa de la autenticidad es una preocupación estrechamente relacionada a la actitud irónica. Uno de los propósitos de la ironía es refutar las pretensiones de autenticidad, *arrancar la máscara* de lo no auténtico, en particular las máscaras del poder, las representaciones y las estructuras establecidas o instituidas.⁵ Así pues, es absolutamente coherente que la ironía, en sus diversas manifestaciones, se utilice en *Rosa Mystica* para desenmascarar la falsa espiritualidad y, ¿por qué no? la inauténtica asunción de la sexualidad. Con la voz irónica se arremete contra la tiranía de lo real sobre el deseo del individuo. Dondequiera se enfrentan, la infinita insaciabilidad del deseo y las posibilidades limitadas de la satisfacción: de la confrontación entre el deseo y la realidad, entre la poesía y la ciencia surge la ironía.⁶ De ahí que el desconcierto que producen las voces y perversidades de *Rosa Mystica* invite precisamente a una lectura irónica que resuelva el encuentro entre el deseo y la realidad que sufren Rosa Mystica, Rodrigo, Juniol, Divina, el mariquita andaluz, el Padre Nazario y Carlos Varo, como muchos de los mortales que han de leer estas palabras.

Sofia Irene Cardona
Universidad de Puerto Rico

⁵ Henri Lefebvre, *Introducción a la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1971; p. 49.

⁶ Douglas C. Muecke, *The Compass of Irony*, London, Methuen, 1969; p. 123.