

**URRACA, DE LOURDES ORTIZ Y ÚLTIMAS TARDES CON TERESA DE
JESÚS, DE CRISTINA MORALES. VERDAD Y REFERENCIA EN LA LÍTERA-
TURA (POST-)POSTMODERNISTA¹**

PAULA ROMERO POLO

paromero@hum.uc3m.es

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Resumen: Este trabajo propone el estudio comparado de dos novelas, *Urraca* de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús* de Cristina Morales. Nuestro objetivo es demostrar una evolución en la literatura postmodernista en España. Las reflexiones acerca de la misma posibilidad de dar cuenta de una historia a través de la narración —típicas en la literatura postmoderna— pasan en *Últimas tardes...* a un segundo plano debido a la voluntad de la protagonista de compartir su verdad particular. Este espíritu puede identificarse con la producción teórica entorno al post-postmodernismo. Por otro lado, la verdad que la protagonista se afana en compartir tiene que ver con la denuncia de las condiciones de vida de las mujeres de su época. Al final del artículo, sugeriremos que *Últimas tardes...* construye un nuevo modelo de sujeto femenino, caracterizado por una nueva asertividad.

Palabras clave: Postmodernismo, Post-postmodernismo, Verdad literaria, Referencia, Feminismo.

Abstract: This paper compares *Urraca*, by Lourdes Ortiz and *Últimas tardes con Teresa de Jesús* by Cristina Morales. Our goal is to prove an evolution inside Spanish post-modern literature. Reflections about the possibility of transmitting a story through narration, typical in post-modern literature, fade in *Últimas tardes...* due to the protagonist's will for sharing her own particular truth. This attitude can be linked with the theoretical production around post-postmodernism, which has been built and applied around the culture of other Western countries but not around the Spanish one. The truth that the protagonist is willing to share has to do with the denouncement of women's life conditions. At the end of this paper, we will suggest that *Últimas tardes...* builds up a new female subject, characterized by a new assertiveness.

Keywords: Postmodernism, Post-postmodernism, Literary Truth, Reference, Feminism.

¹ El presente artículo ha sido redactado al amparo de un contrato predoctoral financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, FPU19/05942.

1. Introducción

Este trabajo propone el estudio comparado de dos novelas españolas contemporáneas: *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2020) de Cristina Morales². A través de esta comparativa pretendemos ejemplificar una transformación en el seno de la novela española postmodernista. Este cambio ha sido expresado a través de conceptos muy diversos, como altermodernidad (Borriaud, 2005), hipermodernidad (Lipotevski y Charles, 2005), digimodernismo (Kirby, 2009), etc. Pero los que coinciden más certeramente con el objetivo de nuestro análisis son post-postmodernidad (McLaughlin, 2004, 2012) y metamodernidad (Vermeulen y van den Akker, 2010). El debate acerca de qué caracteriza a este nuevo período —y cuál es, consecuentemente, la etiqueta más adecuada para referirse a él— ha recibido mucha atención en el ámbito anglosajón, pero no ha suscitado apenas discusiones en España. Para dar cuenta de la transformación que puede entreverse en estas obras, nos centraremos en el concepto de verdad literaria³. Nuestra premisa es que, como ocurre en el paradigma postmoderno, la referencia literaria es un concepto problemático en la literatura contemporánea, pues las palabras no pueden referirse de manera directa a la realidad, pero eso no impide que la literatura se conciba como una fuente de verdad.

Este texto se dividirá en dos apartados. Elaboraremos, en un primer momento, una introducción teórica al concepto novela postmodernista, poniendo especial atención en el contexto español. Esta exposición estará orientada a explicar la supuesta pérdida del referente dentro de lo postmoderno y a esclarecer qué clase de obras han sido consideradas en España como novelas postmodernistas. La segunda parte de este artículo estará vertebrada por el análisis de cada una de las dos obras escogidas. Este análisis se centrará en explicar de qué manera forman parte de la tradición postmodernista, poniendo especial atención a su adscripción a la metaficción historiográfica —género que Linda Hutcheon (2004: 9) considera paradigmático del postmodernismo en ficción—. Se trata, además, de dar cuenta de cómo *Últimas tardes...* comienza a desgajarse de esta tradición, mostrando un nuevo interés por convenir verdades a través del discurso literario.

² Este título corresponde a la última edición de una misma obra que se ha editado anteriormente bajo el título *Malas palabras* (2015) y posteriormente *Introducción a Teresa de Jesús* (2019).

³ El concepto de *verdad* remite a otros muchos que resultan problemáticos en la poética postmodernista, como los de realidad, representación, referencia, etc., a los que también aludiremos.

Antes de comenzar nuestro análisis, es necesario introducir una aclaración terminológica. Se trata de la diferencia entre postmodernismo y postmodernidad, que atraviesa este artículo. Seguimos el pensamiento de Pilar Lozano (2007: 26-27) al hablar de *posmodernidad* como episteme y *posmodernismo* como el proyecto estético de la postmodernidad. Lozano (2007: 27) define episteme como: «El campo epistemológico a partir del cual los conocimientos adquieren sus condiciones de posibilidad, aquella estructura histórica *a priori* que delimita lo que se puede pensar y cómo, el lenguaje y los modos de vida, los sentimientos y la praxis, el orden de las cosas y las taxonomías». De esta manera, con el término *postmodernidad* haremos referencia al período histórico, cultural y al marco conceptual que lo acompaña, mientras que usaremos el término *postmodernismo* para hablar, específicamente, de la corriente estética que domina en esta época. Como indica el título de este artículo, nuestro interés recae principalmente en esta segunda cuestión.

2. El postmodernismo en el contexto español

Autores de gran importancia para la teorización de lo postmoderno consideran en sus obras más recientes que esta época histórica ha concluido, si bien las razones que arguyen para explicar su fin son diversas. Por ejemplo, Brian McHale (2016: 174) explica que ciertos eventos de gran importancia histórica, como el fin de la Guerra Fría o el 11-S, han desmentido la premisa del Fin de la Historia que estaba en la base del ideario postmoderno. Sin embargo, Linda Hutcheon (2002: 165) considera que el síntoma más obvio del fin de este movimiento es la proliferación de obras que consiguen sistematizar la teoría alrededor de lo postmoderno. Hutcheon (2002: 265) entiende que esto significa, precisamente, que no se están escribiendo textos que problematicen en qué consiste lo postmoderno o que aporten perspectivas novedosas y relevantes al respecto. Es fácil encontrar antologías sobre el tema o diccionarios específicos, lo que pone en evidencia que este movimiento ha sido institucionalizado.

Mary Holland (2013: 60) afirma que este último argumento es el más extendido entre todos aquellos autores que anuncian el fin de lo postmoderno. Y va más allá al decir que estos escritores mantienen que para que lo postmoderno hubiera pervivido, tendría que haber dejado de hablar. Al contrario, la teoría postmoderna ha acabado convertida en el estándar cultural, cuando paradójicamente propone evitar lo homogéneo. La imposibilidad de hacer

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

afirmaciones verdaderas se reitera tanto que acaba siendo aceptada como una verdad universal, y pierde sus sentidos. Sin embargo, no hay apenas estudios en España que compartan esta perspectiva, seguramente porque la falta de atención acerca de lo postmoderno en España hace muy difícil compartir esta sensación de hegemonía cultural.

En *La novela española posmoderna*, Pilar Lozano (2007: 8) advierte que el concepto de postmodernidad ha recibido considerablemente menos atención en España que en otros países occidentales. Añade, además, que cuando se emplea este término en nuestro país es, normalmente, con intención irónica, sugiriendo que se trata de una moda pasajera o un capricho, más que de un concepto teórico útil para el análisis de la cultura y literatura contemporáneas. Como sugeríamos anteriormente, por eso es difícil compartir esta sensación de agotamiento por extenuación de lo postmoderno prestando atención exclusivamente a la bibliografía escrita en español. Aunque sí existen varios estudios extensos que prestan atención a la novela española postmoderna —el tema que nos ocupa—, no encontramos este consenso respecto a qué es la postmodernidad que describía Hutcheon. De esta manera, no todas las autoras que han escrito sobre este tema coinciden en qué obras podemos agrupar bajo la etiqueta novela española postmoderna.

En este primer apartado, analizaremos qué se ha entendido como literatura postmodernista en España y por qué, para poder explicar posteriormente qué respuestas y salidas de lo postmoderno encontramos en la literatura contemporánea. Para realizar este ejercicio, nos basaremos en la distinción que lleva a cabo Vance Holloway (1999: 39) entre dos tipos de novela española «consideradas por la crítica como “manifestaciones del posmodernismo”», prestando especial atención al problema de la referencia literaria, que es el centro de nuestra investigación. Los dos tipos de novela española identificados como postmodernistas corresponden, de acuerdo con Holloway (1999: 41), a dos acepciones distintas de postmodernidad. Su distinción deja claro que no todos los estudios sobre la novela española postmoderna incluyen estas dos categorías.

De acuerdo con Holloway (1999: 38), la primera corriente literaria española que ha sido considerada postmoderna es la llamada novela experimental o modernismo tardío. Esta corriente corresponde a la literatura experimental de los Novísimos, que escriben entre finales de los sesenta y principios de los setenta. Holloway (1999: 56) entiende que las novelas experimentales de los setenta han sido consideradas postmodernas a partir de la acepción de postmodernidad que propusieron autores como Jean-François Lyotard o Ihab Hassan. De acuerdo con estos teóricos, lo postmoderno es un proceso de resistencia a la normalización

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

y sistematización de valores artísticos. En este sentido, no es un período histórico concreto, sino una actitud que encontramos en períodos distintos de la historia del arte. Así, el modernismo puede ser leído como uno de los momentos del postmodernismo. La definición que Gonzalo Navajas (1987) —«el pionero en hablar de la realidad de una novela española posmoderna», de acuerdo con Pilar Lozano (2007: 207)— ofrece de la novela española postmoderna se acerca a estos planteamientos. Entre los escritores postmodernos españoles, Navajas (1987) incluye a Juan Goytisolo, Juan Benet o Carmen Martín Gaité.

Holloway (1999) encuentra un segundo tipo de ficciones influidas por el paradigma postmoderno en España, a las que denomina propiamente «novelas españolas postmodernistas». De acuerdo con Holloway (1999: 39), estas obras se alejan del experimentalismo «más hiperbólico» y proponen una vuelta a la fábula. Marina Mayoral, Eduardo Mendoza o Antonio Muñoz Molina son representantes de esta corriente. En este caso, su adhesión a lo postmoderno corresponde a las teorías de autores como John Barth, Umberto Eco o Linda Hutcheon (Holloway, 1999: 58). Son autores que se preocupan del postmodernismo concretamente en ficción, y no tanto de la episteme postmoderna, como ocurría en el caso de Lyotard o Ihab Hassan. Para estos autores, el postmodernismo es una respuesta a la novela modernista. Por lo tanto, la novela y el arte posmodernos no se confunden con el arte modernista —como ocurre en el pensamiento de Lyotard, que entiende que «no existe tanto un arte postmoderno como una interpretación y lectura postmoderna al arte moderno» (Duque, 1999: 67)—. Esta segunda acepción es la que predomina en la obra de Pilar Lozano (2007). Los escritores considerados postmodernistas en el ámbito anglosajón mantienen una práctica artística que se ajusta a esta segunda definición, en lugar de a la primera. Sin embargo, como demuestran las obras de Holloway (1999) o Navajas (1987), no es algo que esté tan claro en el contexto español. Esta distinción es especialmente relevante para nuestra línea argumental, porque cada una de estas concepciones conlleva una teoría totalmente diferente respecto a la referencia literaria.

Hasta el momento, una de las principales diferencias que hemos encontrado entre las dos concepciones es que la perspectiva de la novela experimental no proponía una diferencia clara entre modernismo y postmodernismo. Para esclarecer esta confusión, es preciso ir al origen del concepto modernismo. El arte modernista es aquel que cuestiona la capacidad del lenguaje artístico para referirse al mundo. Esto se traduce en el abandono progresivo de la representación mimética —que había dominado el panorama artístico en Occidente desde el Renacimiento— y en la reivindicación de reglas para el arte pautadas desde la misma práctica

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

artística. De esta manera, el arte se emancipa de la realidad, del mundo. Este proceso, de acuerdo con López Cuenca (2001), comienza con el impresionismo, que fija su interés en la percepción de la realidad, apartándolo de la realidad misma y culmina con el expresionismo abstracto, en el que la única referencia es la obra misma, su forma. Por otro lado, el arte modernista se dedica a expandir sus propias reglas apropiándose de otras tradiciones artísticas no occidentales, con lo que el concepto de qué es susceptible de ser arte se expande. Este proceso también llega a un punto culminante, de no retorno: los *ready-mades* de Duchamp expanden hasta hacer estallar la frontera de lo artístico.

El modernismo como movimiento artístico pertenece todavía a la episteme moderna, aunque se enfrenta a algunos de los presupuestos del proyecto moderno. Duque (1999: 42) da cuenta con acierto de esta circunstancia:

Por un lado condena toda autonomía del *art pour l'art*; por otro, llevado por su *élan* antimoderno, tenderá a crear una esfera artística autónoma, incomprensible para el buen burgués y denostado por él. (...) Los artistas no consideran ya obras, imágenes o textos como una «cosa», sino como una acción transgresora o, más radicalmente, como un dar fe personal (borrando las fronteras entre emisor y receptor) de una experiencia (*performance art*). Sin embargo, todos ellos siguen presos del ideal utópico moderno, de modo que su cruzada contra una supuesta Modernidad debe entenderse como un correctivo interno, y casi como una *querelle de famille*.

Dando un paso atrás, la definición que hemos proporcionado de *arte modernista* puede encajar, en muchos puntos, con lo que Gonzalo Navajas (1987) entiende como arte postmoderno. Para Navajas (1987: 14), la novela postmoderna se caracteriza por desconfiar del modelo de conocimiento analítico-referencial; esto es, por cuestionar la correspondencia entre lenguaje y realidad y, con ello, la posibilidad de representación. Navajas (1987: 15) propone que la novela postmoderna española critica el modelo analítico-referencial porque niega que exista realidad al margen de la construida culturalmente, con lo que lo único que le queda a la literatura es enunciar mentiras y presentarlas como tales. No puede, por tanto, referirse a la realidad, porque no existe. Esto hace que muchas novelas acaben auto-anulándose, proponiendo «la no-palabra, el silencio» (Navajas, 1987: 20). Esto corresponde al final del modernismo, a artistas como Pollock o Duchamp, más que a un nuevo movimiento artístico. De este modo, la definición que Navajas elabora del postmodernismo parece corresponder al *fin de lo moderno*, más que a un arte propiamente postmoderno —como sugiere Holloway al hablar de «una evolución desde el vanguardismo hacia el posmodernismo»—. De acuerdo

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

con estos planteamientos, la teoría de la referencia literaria postmoderna es idéntica a la modernista. Al contrario, en la segunda acepción de postmodernidad que recoge Holloway (1999: 47), es fundamental una nueva teoría de la referencia literaria, más compleja.

Hutcheon —una de las autoras mencionadas por Holloway (1999: 52) para explicar el postmodernismo— reflexiona largamente sobre la cuestión de la referencia en la literatura postmodernista. En *The Poetics of Postmodernism*, Hutcheon (2004: IX) afirma que lo que caracteriza más claramente el postmodernismo en ficción es la metaficción historiográfica. Insiste en que, al contrario de lo que sugieren algunos teóricos, el triunfo de la metaficción no supone la «muerte» de la novela: se trata más bien de una evolución natural del género, que se anuncia desde sus orígenes —el *Quijote* ya es una novela metaficcional— (Hutcheon, 1980: 16). Por otro lado, defiende que tampoco conlleva una ruptura con la mimesis. La mimesis no se entiende originalmente, en la *Poética* de Aristóteles, como la mera imitación de la realidad, sino que se considera un proceso por el que esta realidad se organiza hasta conformar un todo orgánico. Sin embargo, este concepto se va estrechando a lo largo de la historia literaria. La metaficción se encarga de señalar, de hacer visibles, las convenciones del realismo decimonónico, responsable en parte de esta «estrechez de miras» con respecto a su idea de representación. De esta manera, Hutcheon entiende que la metaficción cambia el foco de la mimesis del *producto* mimético al *proceso* mismo de imitación de la realidad (1980: 5). Así, la teoría contemporánea debe *ensanchar* de nuevo su concepto de mimesis para dar cabida a la ficción contemporánea y reconocer los esfuerzos de la metaficción para crear un mundo, aunque el énfasis se encuentre más bien en ese proceso de representación que en lo representado.

Como hemos avanzado, la esencia de lo postmoderno en ficción para Hutcheon no es simplemente la metaficción, sino la metaficción historiográfica. El postmodernismo, de acuerdo con Hutcheon (2004: 88), retoma la temática histórica como reacción al modernismo, que es eminentemente ahistórico, tanto en su vertiente artística como teórica —pues propone que el arte es autónomo, no depende de nada externo a él—. La metaficción historiográfica es la manifestación más clara de este nuevo interés por lo histórico. Este nuevo género literario demuestra que la frontera entre literatura y la historia no es tan clara como suponemos. Ambos son discursos que se valen de la narración para dar sentido a algo que ha sucedido. Tradicionalmente, consideramos que la diferencia principal entre ambos géneros es que la historia se refiere al mundo real, mientras que la literatura se refiere a mundos ficticios. Pero lo postmoderno y en concreto, la metaficción historiográfica, pone el acento

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

en el carácter textualizado de la historia. El pasado es inaccesible de manera directa y lo único que permanece son huellas de ese pasado, que median nuestra relación con él.

Para esta reflexión, es clave la diferencia entre lo sucedido (*the events*) y los hechos (*the facts*). Es decir, un suceso cualquiera no adquiere la categoría de «hecho» hasta que no es narrado y por tanto, provisto de un significado, un sentido. Incluso la historia más inmediata ya está mediada por esa narración, que siempre será, por definición, parcial. De esta manera, la metaficción historiográfica recupera el relato histórico para luego problematizar la posibilidad de conocimiento histórico. A un tiempo, se afirma y cuestiona el referente de la historia; la metaficción historiográfica lleva a cabo una reflexión sobre la naturaleza de la referencia extra-textual, poniendo en duda, no tanto su existencia, sino la posibilidad que tenemos de acceder al pasado. Pero afirmar que nuestro acceso a la historia es exclusivamente textual no equivale a negar lo histórico. De hecho, esa negación o desinterés por el pasado corresponde, más bien, con el paradigma modernista. Citando a Brooks, Hutcheon afirma que en lo postmoderno se produce «a certain yearning for the return of the referent» (1988: 144).

En definitiva, la metaficción historiográfica conlleva una recuperación parcial y problemática del referente literario —respecto a la tradición modernista, tan preocupada por las formas que acaba obviando del todo el contenido—. Entendemos que es esta actitud la verdaderamente postmodernista, si bien hay una cierta tradición en España que considera postmodernas otra clase de ficciones —que aquí hemos entendido como una continuación del modernismo—. De esta manera, la novela postmodernista se caracteriza por proponer un equilibrio precario entre la necesidad y la negación de la referencia literaria. Esto es fundamental en nuestra línea argumentativa; en el análisis de *Urraca y Últimas tardes...* describiremos cómo esa referencia acabará recuperándose del todo con el objetivo de construir *verdad* en literatura.

3. Análisis de *Urraca* y de *Últimas tardes con Teresa de Jesús*

Urraca y *Últimas tardes...* aúnan muchas de las características que hemos mencionado en el apartado anterior: son obras que se interesan por el pasado al tiempo que lamentan la dificultad para acceder a él. Por ello, aunque estas obras hayan sido escritas en un contexto distinto al de Linda Hutcheon, pueden ser consideradas ejemplos de metaficción historiográfica y, por tanto, de literatura postmodernista. Sin embargo —y este es el argumento que vertebrará esta segunda parte del artículo—, *Últimas tardes...* ejemplifica una continuación con

Paula Romero Polo (2021): «*Urraca*, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

esta tradición y, a la vez, una cierta ruptura. En esta ruptura es clave una nueva noción de verdad literaria, concepto que está muy vinculado con el de referencia, que ha estructurado nuestra exposición acerca de la literatura postmodernista.

Urraca (1991) está construida como la autobiografía de la reina Urraca I de León, que vivió entre los siglos XI y XII. La protagonista recuerda su vida al final de sus días, presa en una torre junto con Roberto, el monje encargado de cuidarla, al que dirige buena parte de su relato. Si bien la novela se presenta a sí misma como una crónica al inicio de la narración — la reina decide escribir sus propias memorias a falta de cronistas (Ortiz, 1991: 10)—, las convenciones de este género histórico son continuamente desoídas y la narradora pone de relieve esta ruptura respecto a la tradición literaria:

No voy a hablarte de ellos todavía; no voy a narrar la risa a destiempo de don Pedro, su carcajada de gozador, sus mejillas rojas, ni te voy a hablar de la ternura de Gómez González, de su fidelidad, de su delicadeza. Esos, monje, no son temas para una crónica (Ortiz, 1991: 43).

Irónicamente, este breve fragmento es el inicio de un pasaje en el que Urraca se dirige a Don Pedro y Gómez González, sus ex-amantes, y recuerda el tiempo que pasaron juntos. Esta disquisición se cierra, de nuevo, con una reflexión acerca de la crónica, donde se promete seguir sus convenciones, una vez que han sido transgredidas: «Pero no puedo distraerme; no es eso lo que debo contar. Una crónica no debe detenerse en sentimientos y en personajes secundarios» (Ortiz, 1991: 44). Este mismo motivo aparece de manera recurrente a lo largo de la historia: se plantea la posibilidad de contar algo que finalmente se desestima como inapropiado. Se juega siempre con una misma paradoja, por la que la misma mención de la posibilidad de incluir un tema concreto ya supone incluir este tema; todo queda registrado en la escritura. Progresivamente, la protagonista toma conciencia de cómo su crónica no es tal, de cómo se desvía su proyecto: «[...] y sé que necesito recuperar la gallardía, el orgullo, para que mi crónica sea tal y no lagrimeo de mujercita angustiada» (Ortiz, 1991: 95).

Estas reflexiones acerca de cómo ajustarse a las convenciones genéricas no son las únicas relativas al ejercicio de la escritura. Desde el principio, la protagonista se refiere a la dificultad para dar cuenta de su pasado. Al inicio de la narración, tras relatar el primer episodio que recuerda de su infancia, Urraca ya nos advierte: «Quizás invento» (Ortiz, 1991: 11). La duda invade, de esta manera, el relato. La protagonista se pregunta continuamente si los hechos ocurrieron tal y como ella los recuerda, pero también si es capaz de contarlos de la mejor manera posible. Es consciente de que no es viable dar con una verdad objetiva, pues cualquier

Paula Romero Polo (2021): «Urraca», de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista, *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

narrador ha de dejar puntos de indeterminación. No se puede explicar absolutamente todo lo ocurrido en la narración; al final del relato, se lamenta: «Y mi crónica va a quedar incompleta» (Ortiz, 1991: 179). Pero la falta de una verdad objetiva no se debe solo a que toda narración está incompleta, sino a la propia naturaleza de la verdad. La verdad es necesariamente polifacética, no hay una sola versión de los hechos. Recordando su relación con su madre, Urraca admite: «Hubo también muchas Constanzas, como hay también muchas Urracas y todas son verdad» (Ortiz, 1991: 84). La narración tiene la capacidad, sin embargo, de configurar lo acontecido de una manera concreta, de disfrazar una versión parcial de la historia de verdad objetiva. Así, narrar tiene un cariz político: tener la legitimidad para reconstruir el pasado en la escritura y ser escuchada es clave para acceder al poder. Urraca es consciente de ese hecho, e intenta usarlo a su favor. Reconoce los efectos que los relatos tienen en la opinión pública y, por tanto, en su permanencia en el poder: «Esa sería, Roberto, la versión que me devolvería tu devoción, la que me interesa fomentar en mi pueblo» (Ortiz, 1991: 76). Pero también reconoce los distintos discursos que compiten, normalmente sobre un mismo hecho, pues constata la dificultad para construir el relato dominante: «La crónica, la que escriban los demás, dirá que Alfonso me mantuvo encerrada porque no le gustó que encerrara a sus rehenes» (Ortiz, 1991: 106).

Y aunque la narración sea una forma de configurar el pasado y construir relatos compartidos, verdades colectivas, la propia naturaleza de la escritura hace que la reina quede, habitualmente, insatisfecha. Si bien le permite recordar y dar forma a qué ocurrió, este recuerdo será incompleto, falaz, sobre todo cuando se compara con la experiencia vivida. La reina a veces expresa su insatisfacción respecto al resultado de sus palabras: «Mientras escribo tengo la impresión de que el tiempo desgasta y el relato convierte a los protagonistas en muñecos de feria; les roba la palabra, el gesto, y mi juicio los despoja, les desnuda» (Ortiz, 1991: 64). De esta manera, referir los hechos que ocurrieron no es suficiente para transmitir a los lectores lo que pasó, y la narradora ha de afanarse por insuflar a sus protagonista de vida, de credibilidad: «Toda la historia puede reducirse a unas líneas. Lo otro: las pasiones, la envidia, el deseo, se empobrece cuando se convierte en letra» (Ortiz, 1991: 111).

La escritura no solo es un reflejo incompleto del pasado, sino que lo modifica, lo moldea. Tiene, incluso, la capacidad de cambiar nuestra percepción del presente. Urraca reflexiona: «Hasta el hermano Roberto, que duerme complacido, es ya parte del texto que tengo que contar; ya no vivo su carne, sino en tanto que crónica» (Ortiz, 1991: 119). La narración media

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

nuestra relación con las cosas del mundo hasta el punto que puede hacernos perder la sensación de realidad, de inmediatez. Urraca queda atrapada en la escritura, en el relato de sí misma. Utilizando la terminología de Hutcheon (2004), los *sucesos* de la cotidianidad devienen *hechos*, se textualizan y adquieren un sentido concreto. Urraca es plenamente consciente de ese proceso de textualización de su realidad. De esta manera, nos presenta cómo su cotidianidad deviene artificial, pues es en exceso consciente de cómo se configura a través de su propio discurso, hasta el punto en que le resulta difícil ver más allá de este.

Y a la vez, la escritura se convierte en un recurso absolutamente necesario para la protagonista. Para empezar, porque la dota de agencia. La narradora, aunque se sabe parcial, tiene la capacidad de ser quien establezca la verdad acerca de su pasado. Aunque en el momento en el que escribe está presa, con lo que se encuentra despojada de todo el poder institucional del que gozó, ha encontrado otro medio para recuperar ese poder: «Yo, la dueña de las vidas y la señora de la muerte. Yo doy, yo quito, yo dispongo, y todo lo aprendido aquí, a tu lado, se borra para que aflore la antigua Urraca, la que sabía ordenar y quería ser obedecida» (Ortiz, 1991: 190). Al final de la novela es cuando la reina se da cuenta del potencial de la escritura. Comienza a escribir sin saber bien en qué tarea se está embarcando, motivada por el deseo de ser recordada, pero también por la sed de venganza: quiere dejar constancia de las circunstancias que rodearon su reinado y justificar sus acciones ante sus súbditos. Aunque, como hemos explicado, a veces se lamenta de lo insatisfactorio que resulta el ejercicio de narrar, también celebra, sobre todo al final de la obra —cuando puede permitirse hacer balance—, la potencialidad de la escritura para dar sentido a lo acontecido:

La escritura me devuelve sombras, pero si voy a morir quisiera tenerles a todos a mi lado, aunque puede ser que nunca estuvieran tan próximos como ahora, cuando soy yo la que les da vida, la que les concede el don de la palabra. Sin mí son muecas, rostros vacíos, y quizás esa es mi tarea: dar sentido, a pesar de que mi propósito así quede burlado, ya que mi venganza es sólo rescate y memoria, perduración, tiempo recobrado (Ortiz, 1991: 166).

Este párrafo da cuenta de la doble naturaleza de la escritura histórica: sirve para «recobrar el tiempo», pero inevitablemente, pone de manifiesto que ese tiempo recobrado no es más que una sombra, una huella fantasmal de lo que fue. Esta reflexión coincide perfectamente con la teoría de Hutcheon (2004) acerca de la metaficción historiográfica. Para Hutcheon (2004: 106), este género se caracteriza por reivindicar la recuperación del estudio de la historia, al tiempo que cuestiona la misma posibilidad de acceso al pasado. *Urraca* coincide, además, con una vertiente específica de la metaficción historiográfica, que Hutcheon define

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

en «Postmodernism and feminism», el sexto capítulo de *The politics of postmodernism* (2002). En este texto explica las concomitancias entre el feminismo y el postmodernismo. El feminismo, como la literatura postmodernista, se interesa por la historia para demostrar que el estudio de lo histórico está determinado por ciertas premisas ideológicas. La metaficción historiográfica feminista cuestiona, por ejemplo, qué eventos son susceptibles de formar parte de la historia. También reivindica las narrativas personales, cotidianas, como parte de la categoría de lo histórico, en concordancia con la premisa feminista clásica de «lo personal es político». Así, aunque estas obras son conscientes de lo problemática que resulta la representación del pasado, se embarcan en la reconstrucción de este pasado, por su potencial político y para dar cuenta de las condiciones injustas a las que tradicionalmente hemos sometido el estudio de la historia.

Gran parte de la literatura crítica en torno a *Urraca* se centra en estos aspectos: el estudio de la historia desde lo postmoderno y desde el feminismo. Ya hemos hecho referencia al constante conflicto que le supone a la protagonista escribir una crónica que pueda considerarse como tal. Aunque se intenta autocensurar, acaba incluyendo relatos que tradicionalmente se relegarían al ámbito privado. Para Sánchez (2007: 84), esto prueba que en la obra se reivindican la memoria personal y la colectiva —en forma de recuerdos personales, leyendas populares o monólogos— como maneras legítimas de estudiar lo histórico. En este mismo sentido, Mercedes Julià (1998: 382), afirma que *Urraca* propone que la verdad histórica es individual y no tiene por qué corresponder a un relato único. Además, el mismo modo en que se cuenta la historia puede tomarse como una propuesta de un nuevo estilo de narración histórica asociado a lo femenino. Frente al relato tradicional, masculino, gobernado por una voz unificadora, *Urraca* está compuesta a partir de una voz oral y fragmentaria, que salta de un tema a otro (Julià, 1998: 381).

Por último, esta agenda feminista queda reflejada en la construcción del personaje protagonista. Varias autoras, como Isolina Ballesteros (1994: 67) o Lorenzo Arribas (2005: 23), dan constancia de la caracterización de *Urraca* a través de rasgos paradigmáticamente femeninos y masculinos. Ambas autoras lo entienden como una manera de desbancar los estereotipos de género. Este ejercicio se puede entender igualmente como un recurso para situar políticamente al sujeto de la historia. A través de este recurso, Ortiz deja constancia de que el sujeto pretendidamente neutro de los relatos históricos tradicionales es un sujeto masculino; las mujeres, sin embargo, quedan excluidas de la historia. *Urraca* cuenta con una parte tradicionalmente masculina —su gusto por la guerra, las conquistas, la estrategia— lo que le

Paula Romero Polo (2021): «*Urraca*, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

permite entrar a formar parte de un relato histórico, pero, al haber sido socializada como mujer, también puede introducir a este relato ciertos temas que antes de la revisión feminista de la historia habían estado relegados al ámbito exclusivamente privado —la maternidad, las historias sentimentales, la sexualidad, etc.—.

Últimas tardes con Teresa de Jesús es una obra muy parecida a *Urraca* en su forma, sus temas y su género. Puede considerarse, igualmente, un ejemplo de metaficción historiográfica feminista en el contexto español. Esta obra se presenta como la versión alternativa del *Libro de la vida*, la versión que Santa Teresa hubiera escrito de no haber estado condicionada por la censura. De este modo, el mismo planteamiento del libro ya desafía la idea tradicional de la verdad histórica⁴. Se pone en evidencia que puede haber más de una versión de los hechos y que las distintas versiones pueden ser igualmente válidas —pues Morales no desautoriza ni desestima la obra original de Santa Teresa—. Además, se presta atención a las condiciones materiales que rodean al ejercicio de la escritura. En concreto, a la censura, el obstáculo más evidente para la narradora a la hora de escribir. Está materializada en la Inquisición, que no simplemente interviene en la difusión de una obra, sino que puede acabar con la vida de los autores considerados profanos.

Esta censura tiene sus raíces en una sociedad absolutamente patriarcal, descrita en la obra. Las mujeres están relegadas al ámbito privado; para que esta exclusión sea efectiva, se les niega el derecho a la palabra. Teresa es consciente de esto, de la presión a la que está sometida y del odio que reciben las mujeres que no se limitan al silencio: «La Inquisición, si quiere, me procesará por el hecho de ser una mujer y escribir sobre dios, y ni eso: por ser una mujer y escribir, por ser una mujer y leer. Por ser una mujer y hablar» (Morales, 2020: 45). Teresa escribe su libro porque recibe un encargo del Padre García de Toledo: hay una autoridad masculina que respalda su relato, que le da permiso para tomar la palabra —con lo que, entendemos, ya no será castigada por el mero hecho de hablar—. Sin embargo, la protagonista se rebela contra esta autoridad escribiendo un segundo manuscrito, que solo será leído por ella misma⁵. Pero advierte que, aun siendo un encargo del Padre García de Toledo

⁴ Al mencionar esta «idea tradicional de la verdad histórica» queremos hacer referencia a la idea desfasada de que hay una verdad histórica universal, objetiva y accesible desde el presente. Frente a esta idea, *Últimas tardes...* defiende una nueva clase de verdad histórica —personal, situada, conscientemente política—, como veremos más adelante.

⁵ Además, al final de esta versión, cambiará de narratario: su sobrina, María de Ocampo, reemplazará al Padre García de Toledo como confidente, en un intento de rebelión hacia su poder.

y estando mediado por su autoridad, la versión oficial y publicable de los hechos seguirá siendo propia:

Pero las palabras, buenas o malas, serán siendo enteramente mías, y eso vos, que sois de harto entendimiento, lo sabréis más allá de la jactancia o la censura. Más mías incluso que si hubieran sido palabras libres y no mediadas por vuestro juicio y encargo, porque la palabra sometida a la que me obligáis a prueba me pone, conmigo se mide y se enfada, y es tan tamaño esfuerzo por no ser una misma que el mismo esfuerzo acaba por ser la obra, como el mundo que consigue hablar y, aunque no articule, barbulle y gruñe y grita, y así, cuando escribo «Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo» es cuando más Teresa de Jesús soy (Morales, 2020: 76).

Como sucedía en *Urraca*, la escritura dota a la protagonista de agencia; esto es, para Teresa, la palabra es fuente de poder. Pero las palabras también son poderosas en sí mismas. Este hecho se evidencia por cómo se formula la segunda frase de la cita anterior: «la palabra sometida» «pone a prueba» a su autora. A través de esta personificación, queda claro que la escritora no tiene el control absoluto sobre su discurso. Se problematiza, de este modo, la relación con el lenguaje y la naturaleza del lenguaje mismo. El lenguaje no es transparente, no es un reflejo exacto de los pensamientos del enunciador. Al contrario, es parte de un sistema social complejo, abierto. En otros términos, las palabras no solo denotan, también connotan⁶. Los textos no están cerrados, y en su apertura reside su potencial para afectar el mundo. Por ello, esa primera versión autocensurada de su obra ya contiene fragmentos de la verdad de la autora, que ella se afanaba en ocultar. Se trata de una verdad velada pero ineludible, que aflora de los recovecos de su discurso.

El potencial de las palabras para afectar al mundo se trata a través de otros motivos a lo largo de la obra. Por ejemplo, la protagonista se queja, de manera irónica y metafórica, de que: «Me han crecido otras dos manos y ahora tengo cuatro, cual idolilla pagana: dos para el libro que leeréis y dos para estos papeles, que a ver en qué paran» (Morales, 2020: 61). Este pasaje da cuenta de que la escritura configura la manera en que vemos las cosas. La vida se entiende no solo como lo vivido, sino también como lo narrado. De nuevo, de acuerdo con Hutcheon (2004), la vida no se define solo a través de «los sucesos», sino también a través de «los hechos» —a los que dotamos de sentido tras haberlos vivido, mediante la narración—. De esta manera, escribir dos versiones de la propia vida afecta al modo en que vivimos, a

⁶ No hay un consenso claro respecto a la definición de estos términos. Eco (1976: 55) entiende que la connotación se caracteriza porque su significado depende de otro significado anterior y más inmediato, el denotativo. Esta consideración es interesante porque remite a la apertura de la interpretación, por la que un primer significado connotativo puede servir como base de otras connotaciones posteriores.

cómo concebimos nuestras acciones cotidianas. Esto, en la cita anterior, se manifiesta en un cambio físico en la narradora: comienza a necesitar dos manos, a tener que desdoblarse, para ser capaz de realizar este ejercicio. Un poco antes, ya reconoce este hecho implícitamente: «No se está mal en la casa de Luisa la Cerda, desde donde cumplo con vuestro encargo, que es escribirle mi vida a los letrados, y con el mío que es escribirme la vida a mí misma; y así voy juntando más vidas que un gato» (Morales, 2020: 51). De este modo, las vidas escritas cuentan, igualmente, como *vidas*, que Teresa va acumulando. No hay, por tanto, una diferencia clara entre la vida vivida y la vida narrada.

A pesar de que, como hemos indicado, la verdad de la escritora desborda su discurso, incluso cuando intenta contenerla, Teresa decide escribir su propia versión de los hechos. La protagonista se enfrenta a una paradoja que no puede resolver: quiere ser leída para explicar su visión del mundo, pero si relata esta visión, no podrá publicar su texto —y si escribe otra, edulcorada, ya estará faltando a su misión original—. Dos pasajes distintos dan cuenta de esta paradoja que invade la novela. En el primero, se describe lo inútil que resulta «escribir para dar gusto», es decir, escribir para complacer al público —en este caso, la Iglesia y la Inquisición—. En el segundo, el énfasis está en reflexionar sobre lo absurdo de escribir sin tener lectoras. La escritura es, en esencia, comunicación y de poco vale escribir si no hay nadie a quien dirigirse.

Mas ¿vale algo lo que a nadie se da a leer? A mí me parece que no, y esa es mi miseria: que no puedo hacerme ver al mundo ni puedo hacerlos ver el mundo a vos como mi entender querría, que lo que escriba, si quiero que se lea, debe estar al gusto del lector y no de su autora. ¿No es eso extraño? Si he de escribir para edificar, ¿cómo voy a levantar ningún edificio sobre el suelo del lector sin antes echar abajo el edificio que ya está ruinoso? Escribir para dar gusto, ¿no es echar más escombros sobre las ruinas, o es quizá limpiarlas y recolocarlas, haciendo como que se construye, cuando en realidad no hay edificio sino una ordenada montaña de basura? (Morales, 2020: 75).

[...]

Os contaré, padre García, lo que nunca llegaré a contaros, que es lo mismo que decir que lo escribo para mí misma, y me lo repito para que, como la muerte, no se me olvide: escribir para ti misma, Teresa, no vale nada, es una tontería de las que tan sabiamente la muerte te aparta, porque no es siquiera el gruñido de muda que le vas a dar al padre García de Toledo en forma de libro de tu vida, que ese gruñido al menos tendrá, por pequeña que sea, la dignidad de la comunicación (Morales, 2020: 77).

Sin embargo, a pesar de esta segunda cita, Teresa decide escribir la versión impublicable de su historia. Al final, pesa la necesidad de dar cuenta de manera ordenada y consciente de su verdad particular. Toma esta decisión, además, siendo consciente de que la versión censurada de los hechos ya refleja, de algún modo y de manera inevitable, su visión del mundo.

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

Como ya hemos señalado, las palabras escapan de la voluntad de su autora, en este caso, de su intención de autocensurarse. En esta iniciativa se empieza a atisbar una ruptura con la definición clásica de la metaficción historiográfica y, por tanto, con la poética postmodernista. En *Urraca*, la narradora dudaba constantemente de su versión de los hechos, cuestionándose tanto su memoria como su capacidad para narrar. Además, se lamentaba de la naturaleza incompleta de todo relato y de cómo la palabra media nuestro acceso al pasado, falseándolo. En *Últimas tardes...*, la protagonista también reflexiona constantemente sobre la escritura. De manera parecida, admite que hay más de una visión de la historia, que estas versiones distintas son susceptibles de contener verdad, en distintos grados, que la escritura configura la realidad y que el significado escapa del control de la autora. Todas estas ideas pueden vincularse a la poética postmodernista. Sin embargo, Teresa también defiende su propia versión de los hechos por encima de todas las demás, a las que ni siquiera presta atención; confía tanto en la importancia de su visión del mundo que la escribe, a pesar de saber que nadie la leerá. Se reivindica, de esta manera, el papel de la literatura en la producción de verdades, en este caso, de carácter político. Y, a la vez, se presenta un sujeto capaz de producir esas verdades, situadas pero relevantes, como veremos al final de esta exposición.

Esta actitud remite al pensamiento de Virginia Pignagnoli (2019). Centrándose en la autoficción, Pignagnoli describe una revalorización de la noción de verdad en las ficciones del siglo XXI. De acuerdo con esta autora, esto se hace a través de estrategias discursivas vinculadas a la poética postmodernista, como la metaficción. La falta de una frontera clara entre ficción y no ficción que en la literatura postmodernista era, de alguna manera, celebrada, se convierte en estas obras en una excusa para hablar de las verdades —subjetivas— de las autoras y protagonistas (Pignagnoli, 2019: 226). En *Últimas tardes...* ocurre algo parecido. Toda la reflexión acerca de cómo la escritura opera para producir discursos se utiliza para reivindicar la importancia de la expresión de la visión particular del mundo de la protagonista, que coincide en muchos puntos con la de la autora.

El artículo de Virginia Pignagnoli (2019) forma parte de un número de *The European Journal of English Studies* centrado en la revaloración de nociones como verdad y sinceridad en la literatura heredera de lo postmodernista. Jan Alber y Alice Bell (2019: 124), en el texto que introduce esta publicación, explican que:

Whether postmodernism is dead, dying, deadish or simply less dominant, there is a growing argument that many cultural artefacts in the twenty-first century use post-

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

modern techniques not to foreground the artificiality of all narratives and by implication the world beyond but instead to earnestly engage with the moral, ethical and political issues affecting contemporary society.

De este modo, entre todas las autoras que participan en esta edición de la revista, existe un consenso acerca de que las estrategias narrativas postmodernistas se ponen al servicio de una nueva agenda política y estética en el siglo XXI. Así, en estas obras, el acento se desplaza desde el desvelamiento de las condiciones de producción del discurso a través de la narración y la institución literaria hacia la construcción de ficciones preocupadas por cuestiones morales y políticas relevantes en la sociedad contemporánea. Julia Hoydis (2019) participa en este mismo número con un artículo que describe un nuevo interés realista por parte de ciertos escritores postmodernos. En este artículo, da cuenta de cómo muchas de las propuestas de definición de un nuevo período posterior al postmodernismo —como el comodernismo, el metamodernismo o el post-postmodernismo— coinciden en señalar un desplazamiento hacia lo ético (Hoydis, 2019: 154). Esta nueva orientación será, pues, clave en la teorización de la literatura del siglo XXI, como ya adelantaban Alber y Bell (2019). Hoydis (2019) se centra en la obra de Rushdie, afirmando que en su producción literaria tardía aparece un nuevo interés por distinguir la realidad de la ficción que se explica por la necesidad de diferenciar entre el bien y el mal. Esta tarea a veces resulta urgentísima, una cuestión de vida o muerte, más allá de la crítica o teoría literarias. (Hoydis, 2019: 153). La conclusión de su artículo, aunque se refiere a la obra de Rushdie, puede aplicarse igualmente al análisis de *Últimas tardes...*

Both texts do not primarily celebrate the blurred boundaries between fact and fiction but dramatise the ‘real’ repercussions of an endemic failure to distinguish between these realms. In different ways Rushdie’s two texts raise the question not just about where exactly the borders between fact and fiction lie but what one is willing to accept as deception, and why. They are shaped by postmodernist scepticism towards what constitutes truths and reality, postulating, however, with undeniable post-postmodernist urgency, that we keep nonetheless searching for moral ones (Hoydis, 2019: 168).

De manera parecida, *Últimas tardes...* se interesa por desvelar la condiciones de producción del conocimiento y por la desnaturalización de ciertos presupuestos ideológicos que mantenemos, en particular, en el estudio de la historia. Sin embargo, mostrar estos conflictos no es el centro de la obra. Lo que supondría para la protagonista «un fallo endémico» —por recuperar las palabras de Hoydis— es no dejar clara su visión del mundo, completamente

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

revolucionaria en una sociedad dominada por hombres, donde las mujeres carecen por completo de palabra, de participación en la creación del espacio público. A pesar de lo difícil que es, como muestra toda la reflexión acerca de la escritura, enunciar una verdad acerca del pasado o controlar el propio discurso —que escapa de la voluntad de quien escribe—, Teresa decide narrar y defender su verdad particular por encima de todos los discursos que la oprimen.

De esta manera, la protagonista se empeña en compartir su verdad *como si* su visión fuera definitiva y no parcial, *como si* el lenguaje no fuera problemático y el significado no escapara de su propia voluntad como escritora. Obvia estos aspectos porque las condiciones en las que vive la obligan a actuar de alguna manera para construir una sociedad más justa. Esta actitud coincide con la descripción que llevan a cabo del metamodernismo Timotheus Vermeulen y Robin van den Akker (2010: 5):

If, epistemologically, the modern and the postmodern are linked to Hegel's "positive" idealism, the metamodern aligns itself with Kant's "negative" idealism (...). That is to say, humankind, people, are not really going toward a natural but unknown goal, but they pretend they do so that they progress morally as well as politically. Metamodernism moves for the sake of moving, attempts in spite of its inevitable failure; it seeks forever for a truth that it never expects to find.

De esta manera, con ayuda de toda esta producción teórica, podemos situar *Últimas tardes...* como un ejemplo de la superación de la literatura postmodernista —que ha recibido distintos nombres, como post-postmodernismo o metamodernismo—. Hemos considerado en varios puntos el propósito político de la obra —que identificamos con la verdad particular de la protagonista— como el centro de la escritura. Es legítimo, pues, preguntarse en qué consiste esta verdad en la que tanto énfasis hemos puesto. Como ocurría en *Urraca* y como se ha visto hasta ahora, el relato está dominado por una revisión feminista de la historia. El centro de *Últimas tardes...* es, pues, la reivindicación de unas condiciones de vida justas para las mujeres y la denuncia de la precariedad en la que habitan normalmente.

Este tema se explora, en gran parte, a través de la historia de la madre de Teresa, Beatriz. Este personaje funciona como mártir de la resistencia ante el poder patriarcal. Por un lado, se describe cómo Beatriz fue capaz de llevar una vida relativamente independiente de su marido. Así, consigue dedicarse a sus libros y escritos y a enseñar a sus hijas a leer y escribir, convirtiéndolas en sus herederas. Teresa reconoce su éxito: «Lista Beatriz, que supiste hacer valer tu sangre limpia ante el judío para que te dejara libros y habitación propias» (Morales, 2020: 126). Pero, por otro lado, Beatriz muere en el parto; la protagonista describe esta

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

muerte como la venganza de su padre: «Seré, pues, más clara: a mi madre la mató el matrimonio» (Morales, 2020, 48). La narradora explica las relaciones sexuales entre sus padres como constantes violaciones, pues el deseo sexual de su padre hacia su madre es, simplemente, una manera de mostrar su dominio, su poder sobre ella. Por eso, la deja embarazada de nuevo cuando Beatriz está aún convaleciente por su último parto. Su último embarazo lo pasa en cama y finalmente muere al dar a luz.

Teresa toma el ejemplo de su madre y se niega a casarse, a pesar de estar enamorada. La protagonista describe la Orden de las Carmelitas como un espacio de libertad durante su juventud —por muy contradictoria que pueda resultar esta imagen para un lector contemporáneo—. Se señala la importancia de tener un cuarto propio —en este caso, una celda— para leer y escribir. De esta manera, se hace énfasis en la materialidad que rodea la escritura. Esta materialidad es el nexo de unión entre Santa Teresa y Cristina Morales. Ambas son escritoras, ambas son mujeres y ambas tienen que hacer frente a una serie de adversidades para poder escribir. La primera es la mera supervivencia; esto se pone en relieve en *Últimas tardes...* porque se presta especial atención a cuestiones como la comida o el refugio. Estos asuntos pasan desapercibidos en la mayoría de obras literarias a las que tenemos acceso, pues normalmente se escriben en contextos más favorecidos.

Esta es, básicamente, la tesis de Woolf en *Un cuarto propio*, a la que se hacen referencias veladas en varios pasajes de *Últimas tardes...* Al inicio de este ensayo, Woolf compara las comidas de las residencias femeninas y masculinas de *Oxbridge*, demostrando las circunstancias privilegiadas que rodean a los estudiantes masculinos, pero también notando qué poca atención prestan los escritores a estas circunstancias, al darlas por supuestas⁷. Hacia el final de este texto, concluye:

Suena brutal, y en efecto es triste decirlo: pero la teoría de que el genio poético sopla donde quiere, parejamente en ricos y pobres, tiene muy poco de verdad. (...) Y las mujeres han sido siempre pobres, no sólo doscientos años, sino desde el principio del tiempo. Las mujeres han tenido menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos atenienses. Las mujeres, por consiguiente, no han tenido la menor oportunidad de escribir poesía. He insistido tanto por eso en la necesidad de tener dinero y un cuarto propio (Woolf, 2013: 142-144).

⁷ «Es un hecho curioso que a los novelistas les gusta hacernos creer que los almuerzos son invariablemente memorables por algo graciosísimo que se dijo, o algo muy prudente que se hizo. Pero es raro que concedan una palabra a lo que se comió. Forma parte de la convención novelística no hablar de sopa ni de salmón ni de patos, como si la sopa y el salmón y los patos carecieran de importancia; como si nadie hubiera fumado un cigarrillo o bebido un vaso de vino» (Woolf, 2013: 25).

Así, cuestiones que el discurso literario tradicional, masculino, puede considerar banales, preocupan enormemente a estas autoras, porque son la condición de posibilidad para ser libres de escribir. En el caso de Morales, su supervivencia depende de la venta de libros. Un criterio económico domina, pues, la supuesta libertad creadora. La institución literaria y la editorial están sometidas, igualmente, a las reglas del mercado. En las últimas ediciones de esta obra, Morales incluye una nota introductoria donde explica los problemas que supuso amoldar la primera edición de su novela al mercado editorial. *Malas palabras* (2015) fue una obra por encargo —como *El libro de la vida*—, con lo que tuvo que verse sometida a ciertas correcciones que quizás no hubieran sido pertinentes en otra clase de proyecto literario. Así, Morales se lamenta de la situación editorial en España, de cómo premisas económicas e ideológicas se interpusieron en el proceso de escritura. Esta nota sirve para reforzar la impresión de que el personaje de Teresa funciona como mediadora de las ideas de la autora. Así, en el prólogo, Morales (2020: 38) nos advierte de que:

(...) no nos van a hacer creer que la novela que nos encargan es menos nuestra por haber librado una batalla de troquelados y dulcificaciones. Nosotras y nuestros textos estamos vivos, en un mundo de mierda pero vivos, y es gracias a la cabezonería por seguir vivas y escribiendo que podemos seguir señalando la mierda.

En este párrafo percibimos muchas de las ideas que ya se han discutido anteriormente comentando la novela —aunque, evidentemente, en este caso, el tono es mucho más directo y el lenguaje, mucho más contemporáneo—. Se trata, por ejemplo, de la reivindicación de la autoría, del uso de la escritura como un medio de denuncia y de la necesidad de escribir por este último motivo.

Hay un último punto muy relevante en la comparación de las dos obras y, en particular, en el tratamiento de la cuestión política, en este caso, del feminismo. Se trata de un cambio en la noción de identidad femenina. En ambas obras, este motivo está en primer plano, ya que están escritas en tono autobiográfico. Pero, de nuevo, las dudas empañan en *Urraca* el potencial empoderante de la escritura. La protagonista escribe para autoafirmarse, ser dueña de sí misma y su relato, pero no puede dejar de cuestionar su capacidad para dar cuenta de quién es. A la vez, es consciente de que se construye a través del relato y del carácter limitado e incompleto de este. Estas nociones coinciden con la idea de subjetividad que, de acuerdo con Lozano (2007: 165), aparece en las novelas postmodernistas: «El sujeto posmoderno se presenta, en definitiva, proyectado como individuo incompleto que sólo puede encontrar sentido al narrarse a sí mismo, consciente de que esa narración no distingue entre verdad y

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

mentira». Cabe señalar, muy brevemente, que esa fragmentación del sujeto se explica casi siempre desde la idea moderna de subjetividad. De acuerdo con Félix Duque (1999: 37), el fracaso del proyecto moderno está muy vinculado a la descentralización del sujeto que había propuesto. Esto es así porque la modernidad se basa en la centralidad de un sujeto, legislador, autónomo y responsable. La postmodernidad descentraliza, desautoriza y deconstruye estas nociones.

En contraposición, como hemos mencionado brevemente, *Últimas tardes...* retrata un sujeto capaz de producir verdades situadas pero relevantes. De esta manera, la asertividad del personaje de Teresa, que ya se ha puesto de relieve en muchos puntos de este análisis, no coincide del todo con estos rasgos. No encontramos un sujeto fragmentado, dudoso de su propia identidad, sino que se trata de una narradora segura de qué imagen quiere dar de sí misma y de su mundo —pero que se ve forzada a contar su historia dos veces—. La noción de subjetividad que encontramos en la novela puede entenderse a través de la producción teórica acerca de la autoficción como género post-postmoderno. Autoras como Virginia Pignagnoli (2019) o Alison Gibbons (2017) se ocupan de esta cuestión. Sobre todo Gibbons (2017) presta atención a cómo la autoficción propone un nuevo tipo de subjetividad. Gibbons (2017: 118) considera que la poética postmodernista supone la fragmentación del sujeto, mientras que lo metamoderno localiza al yo en un lugar, un tiempo y un cuerpo. Esto es así porque para este discurso las identidades son, a la vez, reales y construidas, pues son política y epistémicamente significativas, pero también históricas y variables (Gibbons, 2017: 120). Esta relevancia política y epistémica nos obliga a situar el yo, a narrarlo y ponerlo en relieve, aunque sea a través de la ficción. De hecho, en la autoficción, no importa tanto qué es real en último término, sino que es verdad para nosotros, esto es, qué verdades nos son útiles para vivir y para crear (Gibbons, 2017: 121). De manera similar, Pignagnoli (2019: 226) entiende que la presentación del yo en la autoficción no se centra en la naturaleza factual de los hechos acontecidos a las protagonistas, sino con qué resulta *verídico* (*truthful*) para ellas. De este modo, los relatos autoficcionales combinan hechos reales y ficticios para construir un yo. De nuevo, mostrar la falta de fronteras entre ficción y no ficción no es un fin en sí mismo, sino un medio para otra cosa. En este caso, se trata de la propuesta de un nuevo tipo de subjetividad, distinta a la paradigmáticamente postmoderna.

Esta idea está muy presente al prólogo que escribe Juan Bonilla a *Últimas tardes con Teresa de Jesús*. El argumento principal de este texto es explicar cómo y para qué se emplea la ficción en esta obra y de qué manera se combina con los hechos históricos de la vida de la santa.

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

Parte de la idea de que el ejercicio que se plantea la novela —suponer que Santa Teresa no escribió lo que quería escribir— es, evidentemente, ficticio. Bonilla entiende que *Últimas tardes...* propone una verdad nueva respecto a la vida de la santa, extraída a través de esta primera ficcionalización. La mirada a este personaje es absolutamente contemporánea, de manera que se construye un relato novedoso sobre Santa Teresa. Bonilla (Morales, 2020: 11) entiende que Morales escribe: «[...] un fingimiento que mientras dura pretende desplazar la verdad, siendo así que, una vez oída la voz que narra, acaba importando poco que se corresponda o no con la verdad de la voz propia de su protagonista». El resultado de la escritura es «una Teresa fundamentalmente política» (Morales, 2020: 12). Esta Teresa se construye a través de la mezcla de la voz de Cristina Morales con los testimonios acerca de quién fue la Teresa *real*. Bonilla concluye con que: «[...] lo más destacado de esta voz es que da encarnadura a una Teresa que vive sin vivir en la otra y, con la autoridad propia de las ficciones que inventan voces convincentes, la magnífica» (Morales, 2020: 14).

Esta «voz convincente», magnificada, puede entenderse como un ejemplo de esta nueva subjetividad post-postmodernista. La ficción y la no ficción se mezclan para crear una subjetividad textualizada pero no por ello menos verídica, menos relevante, menos revolucionaria. Esta mezcla, además, sirve para situar políticamente a un sujeto y poder darle pie a expresarse. La escritura no se entiende tanto, pues, como una *construcción* del yo, sino más bien como la *situación* de un yo que ya existe: en un cuerpo, en un tiempo y en un espacio. Se trata de hacer texto el *yo* de Santa Teresa, perdido en la historia, y darle una forma particular, que resulte interesante para una lectora contemporánea y que sirva para poner en relieve ciertas verdades que Morales entiende como relevantes. Se trata, además, de una subjetividad particularmente femenina. La Teresa que inventa Cristina tiene claro cómo quiere escribir:

Pero ah, padre, qué tiranía la vuestra y la del relato, que solo halláis sentido en el avance, como si la escritura fuera un escuadrón y la escritora su capitana. (...). Para mí no hay victoria en la conquista, padre, sino en que los cien soldados lleguen vivos, en que ninguna de estas cien páginas ande con muletas, ni pierda un ojo, ni entre en la palabra FIN con los pies por delante. Yo no quiero clavar una bandera sino cien, y clavarla en el sitio, sin moverme, y ahí quedar. Quiero que este libro sea un campo sembrado de banderas ondeantes, de sus alféreces emancipadas; la huella dejada por un escuadrón desertor que ya no avanza, que solo permanece y silba con el aire que transita sus mástiles, sus cuerdas y sus arandelas (Morales, 2020: 162).

Isolina Ballesteros (1994) realiza un estudio acerca de la novela femenina postmoderna autobiográfica y propone una serie de obras que dan cuenta de la construcción una nueva esfera del discurso particularmente femenina, que había sido ignorada por toda la tradición

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

literaria previa. De este modo, se tratan temas como el cuerpo, la sexualidad, la maternidad, desde una perspectiva radicalmente distinta a la tradicional. También entiende que la escritura se revela del orden racional, decantándose por lo psicológico. Ballesteros (1994: 45) sitúa a *Urraca* como representante de esta nueva novela autobiográfica, que comienza a construir un discurso femenino a través de estrategias narrativas postmodernas. *Últimas tardes...* parece formar parte de un nuevo discurso, que comienza a conformar una nueva forma de subjetividad femenina.

Introducimos esta idea solo como un apunte, una noción a explorar, pues es difícil sostener la existencia de esta nueva subjetividad femenina analizando una sola obra. Pero en *Últimas tardes...* encontramos una nueva seguridad, una nueva decisión —como demuestra la cita que acabamos de introducir— que puede explicarse por la existencia de una tradición ya constituida de novela femenina y feminista —y por los ejemplos de narrativas que proponen un yo enunciator, también, femenino y feminista—. Temas como la sexualidad femenina y no hegemónica, el cuerpo de la mujer o las maternidades diversas, ya no nos resultan tan escandalosos como hace treinta años. Por eso, una nueva generación de autoras es capaz de introducirlos sin el aire tentativo, exploratorio, que encontramos en *Urraca* —y en muchas de las novelas que propone Ballesteros⁸—. Este planteamiento puede compararse con la manera en que hemos explicado la brecha entre lo postmoderno y post-postmoderno. En la literatura postmodernista el desvelamiento de las condiciones de escritura está en un primer plano porque este motivo se presenta como «un descubrimiento», mientras que en lo post-postmoderno mostrar estas condiciones no es el fin de la obra, sino que es una herramienta para tratar otros temas. De manera similar, la creación de una esfera femenina en la escritura a partir de los años setenta en España da pie a un nuevo tratamiento de la subjetividad femenina en la actualidad. En concreto, a la creación de sujetos fuertes, situados, aunque no necesariamente presididos por una lógica narrativa patriarcal, racional y teleológica —como reivindica Teresa en la cita anterior—. Cristina Morales comparte esta visión de la escritura

⁸ Muchas de las novelas que analiza Ballesteros (1994) relatan, como *Urraca*, un proceso en el que las protagonistas se dan cuenta de las condiciones injustas en las que viven. Se emula, de alguna manera, el proceso que se supone que seguirá la lectora —ocurre así en *Memoria de Noa*, de Alfredo Landa, *Historia de una maestra*, de Josefina Aldecoa, o *La soledad era esto*, de Juan José Millás—. Este proceso será siempre, de alguna manera, exploratorio. Además, las narradoras dependen todavía de una autoridad patriarcal (Ballesteros, 1994: 183), normalmente materializada en un interlocutor masculino. Esto ocurre al principio de *Últimas tardes...*, pero luego se cambia, explícitamente, de narrador, del padre García de Toledo a María de Ocampo, como ya se ha mencionado.

como un lugar de rebelión, en el que es necesario no solo dudar de las verdades establecidas, sino exponer, afirmativamente, las propias:

Nosotras mismas no nos atrevemos con nuestras verdades emancipatorias, nos da vergüenza decir verdad! (...). No tengo una respuesta para decir qué es la verdad, más allá de lo que es para mí una verdad y para mi entorno más cercano, quién soy yo para decir cuál es la verdad de nadie más, pero creo que empezar a reconocer cuál es la verdad de nuestra inmediatez ya es importantísimo para un viaje emancipatorio (Moreno, 2020).

4. Conclusiones

En definitiva, hemos intentado explicar una deriva desde la literatura postmodernista en sentido clásico hacia una nueva poética que va más allá de lo que se ha considerado paradigmáticamente postmoderno. En esta nueva sensibilidad es clave la noción de verdad literaria, que está intrínsecamente relacionada con la idea de referencia. En lo postmoderno, de acuerdo con Brooks —citado por Hutcheon (2004: 144)—, encontramos un cierto anhelo por recuperar la referencia, que nunca se cumple del todo por las condiciones ideológicas y discursivas de acceso a la realidad⁹. Sin embargo, en lo post-postmoderno, esa referencia se recupera con menos reparos —aunque no se deje de considerar problemática— porque es necesaria en un plano ético y político. Esto es así porque la imposibilidad de acceso a la realidad a través de lo literario que propone lo postmoderno desactiva la capacidad de la literatura para proponer verdades. Lo post-postmoderno sigue siendo consciente de que la escritura media el acceso de los lectores a lo acontecido, pero necesita actuar *como si* ese acceso directo fuera posible para proponer soluciones a los urgentes problemas del mundo contemporáneo¹⁰.

Para entender el cambio que ocurre de lo postmoderno a lo post-postmoderno ha sido necesario desmentir la noción de que el postmodernismo supone y propone la pérdida o el olvido de la realidad¹¹. Como se ha explicado, en el ámbito literario encontramos una relación problemática con la referencia por la aguda conciencia de la dificultad de acceso a lo real sin

⁹ Esto, en literatura, se traduce, principalmente, a las limitaciones de la narración.

¹⁰ Este planteamiento respecto al *como si* está, como hemos mencionado, en la obra de Vermeulen y van den Akker (2010: 5).

¹¹ Claire Colebrook (2000: 47) advierte que esta idea está más extendida entre los detractores del movimiento que entre sus defensores, sus teóricos.

mediación del lenguaje. Se trata de dos tensiones que siempre conviven en la poética postmoderna: la necesidad de lo real y el cuestionamiento de nuestras posibilidades de acceso a esta realidad. McLaughlin (2004: 58) defiende esta misma postura cuando afirma que: «Perhaps the best way to think about postmodern self-referentiality is not as a denial of language and literature's connection to the world but as their self-consciously pointing to themselves trying to point to the world». Más adelante, aclara que los mejores escritores postmodernos no se desentienden de la realidad, del mundo:

When I think of my favorite postmodernists -Thomas Pynchon, William Gaddis, Robert Coover, Don DeLillo, Ishmael Reed, Mary Caponegro, and, yes, John Barth - it seems clear to me that, despite their wordplay, their awareness of the conventions of narrative fiction, their anticipation of readers' expectations, their blatant and subtle referencing of other texts, their immersion into the luxury of language - in short, their continually breaking the fourth wall and refusing to let us suspend our disbelief - they care deeply about the world (McLaughlin, 2004: 59).

En este sentido, para McLaughlin (2004: 67), el cambio que supone la literatura postmoderna no se debe tanto a un «nuevo» interés por el mundo o por la realidad extraliteraria, sino a un cambio en el énfasis desde cuestiones más formales o teóricas hacia estos intentos de reproducir el mundo tal y como lo compartimos. Holland (2013), en esta misma línea, entiende que el cambio que supone la literatura que aquí hemos considerado *post-postmodernista* no significa la muerte de lo postmoderno, sino su éxito, pues este nuevo movimiento es capaz de recuperar propósitos humanistas, sin olvidar los aspectos más problemáticos que traen consigo el lenguaje y el discurso literario, y que habían sido puestos en relieve por la poética postmoderna. Aunque no hemos ahondado en este debate acerca de si este nuevo período literario supondría el fracaso o el éxito de lo postmoderno, sí se ha hecho hincapié en que esta evolución no es una ruptura total con lo anterior. La literatura postpostmodernista manifiesta un cambio en las preocupaciones más acuciantes dentro de la poética postmodernista, pero no introduce nociones radicalmente distintas.

Por otro lado, hemos sostenido que el que no se haya prestado demasiada atención académica a la novela postmodernista en España no quiere decir que no exista. De la misma manera, que todavía no se haya analizado la presencia de lo metamodernista o post-postmodernismo en nuestro país tampoco supone que no haya obras que puedan leerse a través de estas poéticas, ya muy desarrolladas por teóricos de otros países. Aunque no compartamos globalmente la sensación de hartazgo que describía Hutcheon (2002) respecto a lo postmoderno, sí hay una tradición consolidada de literatura postmodernista en España que ya ha

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

explorado ciertas formas y temas, y que ciertas autoras pueden considerar agotada. *Últimas tardes...* es una novela claramente heredera del postmodernismo español —en este artículo ejemplificado por *Urraca*—. En este sentido, mantiene una noción problemática de referencia y se preocupa por las limitaciones del discurso literario, pero estos problemas pasan a un segundo plano para dar cabida a la búsqueda de una verdad a través de la literatura. La verdad que Teresa comparte con sus lectoras tiene que ver con la denuncia de las condiciones injustas y precarias en las que viven las mujeres de su época. En este sentido, como hemos apuntado al final, *Últimas tardes...* puede entenderse como precursora de una nueva manera de escribir literatura femenina y feminista, años después de que se iniciara esta tradición en nuestro país. Esta nueva forma de escribir da pie, asimismo, a la creación de un sujeto enunciador —de nuevo, femenino y feminista— más seguro, beligerante, que aún así propone modos de actuar y escribir distintos a los de la tradición masculina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBER, Jan y Alice Bell (2019): «The importance of being earnest again: fact and fiction in contemporary narratives across media», *European Journal of English Studies*, 23-2, pp. 121-135.
- ARRIBAS LORENZO, Josemi (2005): «Discurso literario *versus* relato historiográfico. *Urraca* de Lourdes Ortiz», *Arenal*, 11-1, pp. 5-28.
- BALLESTEROS, Isolina (1994): *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. Nueva York, Peter Lang Publishing.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009): «Altermodern Manifiesto: Postmodernism is Dead», en *Altermodern*, Tate Triennial 2009.
- COLEBROOK, Claire (2000): «Questioning Representation», *Substance*, 92 (29-2), pp.47-67.
- DUQUE, Félix (1999): *Posmodernidad y apocalipsis*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General San Martín, Jorge Baudino Ediciones.
- ECO, Umberto (1976): *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press.
- FUKUYAMA, Francis (1989): «The End of History?», *The National Interest*, 16, pp. 3-18.
- GIBBONS, Alison (2017): «Contemporary Autofiction and Metamodern Affect», en Robin van den Akker, Alison Gibbons y Timotheus Vermeulen (eds.), *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Londres, Rowman & Littlefield International, pp. 117-130.
- HOLLAND, Mary (2013): *Succeeding Postmodernism. Language and Humanism in Contemporary American Literature*. Nueva York, Bloomsbury Academic.

Paula Romero Polo (2021): «*Urraca*, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

- HOLLOWAY, Vance R. (1999): *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos.
- HOYDIS, Julia (2019): «Realism for the post-truth era: politics and storytelling in recent fiction and autobiography by Salman Rushdie», *European Journal of English Studies*, 23-2, pp. 152-171.
- HUTCHEON, Linda (2002): *The Politics of Postmodernism*, Nueva York, Routledge.
- (2004): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge.
- (1980): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press.
- JULIÀ, Mercedes (1998): «Feminismo, historia y postmodernidad: La novela *Urraca* de Lourdes Ortiz», *Revista Hispánica Moderna*, 51-2, pp. 376-390
- KIRBY, Alan (2009): *Digimodernism. How New Technologies Dismantle The Postmodern and Reconfigure Our Culture*, Londres, Bloomsbury.
- LIPOVETSKY, Gilles y Sébastien Charles (2006): *Los tiempos hipermodernos*, traducción Antonio-Prometo Moya Valle, Madrid, Anagrama.
- LÓPEZ CUENCA, Alberto (2001): «La obra de arte y sus significados». *Revista de Libros*, nº5. Fuente: https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=2078&t=articulos
- LOZANO, Pilar (2007): *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco Libros.
- MCHALE, Brian (2016): *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, Nueva York, Cambridge University Press.
- MCLAUGHLIN, Robert L. (2004): «Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World», en *Symploke*, Nebraska Press, 12- 1/2, pp. 53-68.
- «Post-Postmodernism» en Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale (eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Nueva York, Routledge, pp. 212-223.
- MORALES, Cristina (2020): *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, Barcelona, Anagrama.
- MORENO, Esther (2020): «Cristina Morales: “El mundo me parece basura”», en AraInfo, 27 de Junio de 2020. Fuente: <https://arainfo.org/cristina-morales-el-mundo-me-parece-basura/>
- NAVAJAS, Gonzalo (1987): *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona, Edicions del Mall.
- ORTIZ, Lourdes (1991): *Urraca*, Madrid, Editorial Debate.
- PIGNAGNOLI, Virginia (2019): «Changing dominants, changing features? The fiction/nonfiction distinction in contemporary literary and Instagram narratives», *European Journal of English Studies*, 23-2, pp. 224-238.
- SÁNCHEZ, Antonio (2007): «Re-discovering History in Lourdes Ortiz’s *Urraca*», *The Bulletin of Hispanic Studies*, 84 (2), pp. 179-196.
- VERMEULEN, Timotheus y Robin van den Akker (2010): «Notes on metemodernism», en *Journal of Aesthetic & Culture*, vol. 2 (1).
- WOOLF, Virginia (2013): *Un cuarto propio*, traducción Jorge Luis Borges, Barcelona, Random House Mondadori.