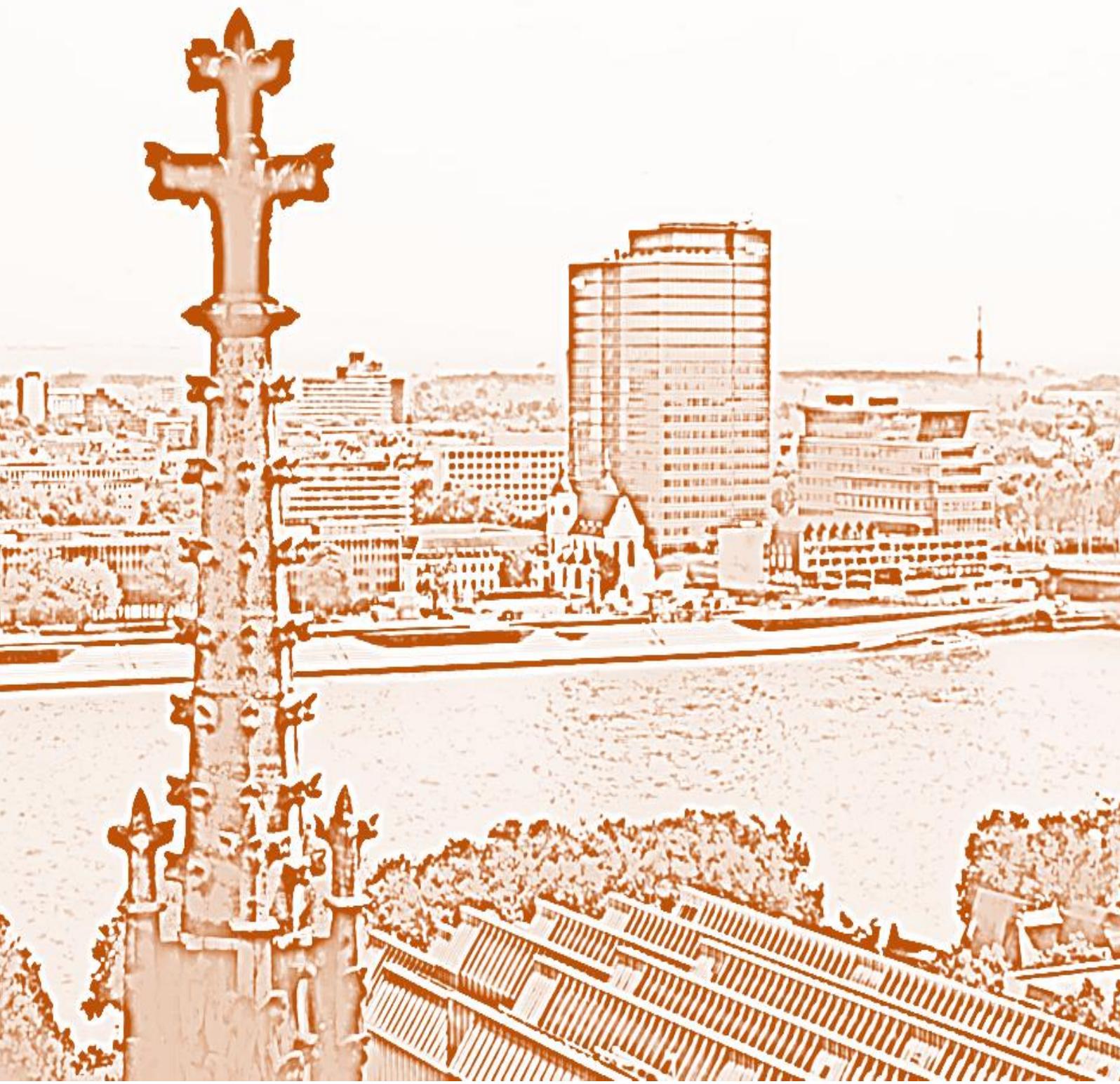


cuadernos de  
**Neph**

**Saberes, identidades y  
estéticas fronterizas  
en las literaturas  
y culturas hispanas**

N.º 17 | 2024  
ISS174-8713



## COMITÉ EDITORIAL

### **Dirección**

Maria Morant Giner

### **Secretaría y vocalía de Cuadernos de Aleph**

Carmen Rodríguez Campo

### **Equipo Editorial**

Alejandro López Verdú

Carlos Andrés Cazares

Carlos Andrés López Duque

Celia García Davó

Claudia De Medio

Diana Nastasescu

Francisco Rodríguez Sánchez

Jaime Puig Guisado

Jorge Marín Blanco

Laura Sellés Lloret

Lina Bouzelboudjen

Mar Sánchez Fernández

María Esteban Becedas

Nerea Benítez Collado

Pola Schiavone

Romina Irene Palacios Espinoza

Sandra García Rodríguez

## **Comité Asesor Internacional**

Marina Bianchi (Università degli Studi di Bergamo, Italia)

Anna Boccuti (Università degli Studi di Torino, Italia)

Luis Castellví Laukamp (The University of Manchester, Reino Unido)

Jaime Céspedes (Université d'Artois, Francia)

Ana Corbalan (University of Alabama, EEUU)

Alexandra Dinu (Universitat de Barcelona, España)

Sergio Fernández Martínez (Universidad de León, España)

Marina Garone Gravier (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Randa Jebrouni (Université Abdelmalek Essaâdi, Marruecos)

Guillermo Laín Corona (Universidad Nacional a Distancia UNED, España)

Robinson López Arévalo (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Álvaro López Fernández (Universitat de València)

Teresa López Pellisa (Universidad de Alcalá, España)

Núria Lorente (University of Virginia, EEUU)

Audrey Louyer (Universidad de Reims, Francia)

Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia)

José Martínez Rubio (Universitat de València, España)

Rafael Massanet Rodríguez (Universitat de les Illes Balears, España)

Raúl Molina (Universitat de València VIU, España)

Andrea Navarro Noguera (Universidad Nacional a Distancia UNED, España)

Jaume Peris Blanes (Universitat de València, España)

Adolf Piquer Vidal (Universitat Jaume I, España)

Carolina Pizarro (Universidad de Santiago de Chile, Chile)

Elia Saneleuterio Temporal (Universitat de València, España)

Sabine Schlickers (Universität Bremen, Alemania)

Moisés Selfa Sastre (Universitat de Lleida, España)

Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco UPV/EHU, España)

Lorena Verzero (CONICET-Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Christian Wentzlaff-Eggebert (Universität zu Köln, Alemania)

Valeria Stabile (Università di Bologna, Italia)

## TABLA DE CONTENIDOS

### INTRODUCCIÓN

MARIA MORANT (Directora de *Cuadernos Aleph*) 5-6

### MONOGRÁFICO

Ontologías y fronteras espectrales: las (des)presencias como figuras liminares en las narrativas de lo insólito  
JORGE ARROITA 7-25

Eugenio F. Granell: cartografía surrealista de América desde el exilio  
MARTA COVISA ANDARIAS 26-42

Héctor A. Murena: el retorno de América  
JUAN JOSÉ GUTIÉRREZ CASTRO 43-58

«Soplaré, y soplaré, y la casa... jamás derribaré»: las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samanta Schweblin y María José Navia  
MIKAELA HUET-VRAY NIETO 59-79

Fronteras de clase y género en *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934), de Luisa Carnés  
AINHOA JIMÉNEZ DÍAZ 80-96

La frontera interior: la dicotomía campo y ciudad en la novelística de Miguel Delibes  
JULIO MÁRMOL ANDRÉS 97-116

La voz y el testimonio del sujeto de raza y de la otredad en las esclavas caribeñas de *Las negras* de Yolanda Arroyo Pizarro  
NÚRIA NAVARRO PUÉRTOLAS 117-129

¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado  
OIER QUINCOCES 130-150

La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos  
YUE XI 151-167

«Las dos hermanas», de Clara Obligado  
Edición de CARMEN RODRÍGUEZ CAMPO 168-181

## MISCELÁNEA

La crisis representacional en el panorama teatral occidental y su repercusión en el teatro valenciano

RAÚL CANO CEJALVO

182-200

Una poesía que no se construye en el vacío: huellas intertextuales en la lírica de Roger Wolfe

MARIANO DOMINGO

201-218

## INTRODUCCIÓN

Un páramo, un desierto, un descampado, una montaña.  
El límite de algunas cosas, sólo algunas cosas.  
No todos pueden pasar, no todos quieren pasar.  
No todos quieren, no todos deben.  
*Frontera* (2006), Benito Escobar

“Saberes, identidades y estéticas fronterizas en las literaturas y culturas hispanas”, el volumen número 17 de *Cuadernos de Aleph*, surge de la pregunta por la frontera (entendida en su sentido más amplio) y sus relaciones con los productos culturales, un amplio y heterogéneo campo de estudio por el que transitan algunos de los doctorandos y doctorandas de las literaturas y culturas hispanas cuyos trabajos hemos querido reunir en este monográfico.

En las últimas décadas la noción de frontera ha devenido un concepto útil para abordar las lógicas de exclusión que se dan en el seno de la globalización capitalista actual. Sin embargo, estas no son genuinas de nuestra contemporaneidad, la frontera, como productora de exclusiones, ha venido operando desde largo tiempo bajo otros discursos y formas: desde la ciudadanía griega al proyecto moderno civilizador, el nos-otros dominante se ha servido de distintos mecanismos (jurídicos y represivos pero también discursivos y literarios) para delimitar la frontera con el otro, esa presencia potencialmente peligrosa para el *statu quo*.

Frente a estas lecturas dicotómicas y disciplinantes de la realidad que se proponían acabar con la diferencia, existe una posibilidad otra: la de habitar la frontera en su sentido más amplio, entendida como zona de contacto y cruce de realidades. Como explica Anzaldúa: «las tierras fronterizas están presentes de forma física siempre que dos o más culturas se rozan, cuando gentes de distintas razas ocupan el mismo territorio, cuando la clase baja, media, alta e infra se tocan, cuando el espacio entre dos personas se encoge con la intimidad compartida» (2016: 35). Junto con las geográficas, existen, pues, otras realidades fronterizas psicológicas, sexuales, espirituales, liminales que durante largo tiempo han sido marginadas de los relatos dominantes.

La frontera puede ser leída, entonces, como una fábrica de distinciones, pero también como un laboratorio de diversidades (Grimson, 2003). Así pues, ¿cómo comunicar, hablar y escribir sobre la vida, los conflictos y fricciones que surgen en estas fronteras? ¿Qué narrativas e imaginarios en torno a las vivencias de frontera se han construido desde los productos culturales? ¿Cómo ha contribuido el campo cultural a la visibilización, problematización y subversión de los discursos y lógicas de exclusión? ¿Qué papel ha tenido la literatura en hacer de la frontera un lugar de encuentro y no demarcación? Estas han sido

las cuestiones que han vertebrado el presente volumen monográfico y que nos han llevado a trazar una cartografía de las epistemologías y ontologías de la frontera presentes en las literaturas hispanas.

Los trabajos aquí compilados dan cuenta de distintas cuestiones que convergen y reverberan en los productos analizados, como la pregunta por la conformación de la identidad americana y cómo se articula esta en la producción de los intelectuales nacidos en la primera mitad del siglo XX, entre ellos, Eugenio F. Granell y Héctor A. Murena. También ha resultado especialmente productivo el enfoque interseccional que analiza la encrucijada clase-género en la obra de autoras de diferentes geografías y épocas como Luisa Carnés, Claudia Hernández, Jacinta Escudos o Yolanda Arroyo Pizarro. En los diferentes trabajos se abordan otras cuestiones como el complejo transitar entre lo público y lo privado, lo urbano y lo rural, así como las ontologías límite de lo insólito y las nuevas estéticas fronterizas surgidas a raíz de las distintas crisis financieras acaecidas en el siglo XXI. El monográfico cierra la edición del cuento «Dos hermanas» de Clara Obligado, quien ha tenido a bien colaborar con este proyecto cediéndonos este material y los derechos para su difusión.

Gracias a Clara Obligado y a todos los evaluadores que han hecho posible la publicación de este decimoséptimo volumen de *Cuadernos de Aleph*. Gracias también a todos aquellos que nos precedieron e hicieron posible que esta aventura editorial siga adelante. Finalmente, gracias a nuestro equipo editorial por todo el tiempo y trabajo que han dedicado y, en especial, a Carmen Rodríguez Campo, nuestra infatigable secretaria. Ahora le corresponde a ella capitanear la próxima etapa de *Cuadernos de Aleph*, no imagino mejor guía para esta nave.

MARIA MORANT,  
Directora de *Cuadernos de Aleph*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZALDÚA, Gloria (2016), *Borderlands / La frontera*, Madrid, Capitán Swing.

GRIMSON, Alejandro (2003), «Disputas sobre las fronteras. Introducción a la edición en español», en Scott Michaelsen y David E. Johnson (eds.), *La teoría de la frontera: los límites de la política cultural*, Barcelona, Gedisa, pp. 13-24.

## ONTOLOGÍAS Y FRONTERAS ESPECTRALES: LAS (DES)PRESENCIAS COMO FIGURAS LIMINARES EN LAS NARRATIVAS DE *LO INSÓLITO*

JORGE ARROITA

<https://orcid.org/0000-0002-4131-8803>

[jorgegfa@usal.es](mailto:jorgegfa@usal.es)

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**Resumen:** En este artículo se busca explorar el concepto de *liminaridad* en torno a los fantasmas o espectros en las narrativas de *lo insólito*. Estas figuras, entendidas como *presencias-despresentes*, han tenido siempre un carácter fronterizo por naturaleza, mas las esferas o límites entre los cuales han sido proyectadas han ido variando en función de la época y el modo literario, corriente o autor que las ha empleado, estableciendo diferentes nociones de lo fronterizo sintetizadas en su simbología, estética, axiología y praxis diegético-discursiva dentro de los textos. Desde estas coordenadas, mientras que las narrativas clásicas han centrado la modulación de estas *(des)presencias* en su carácter fronterizo entre lo mundano y lo divino o entre la vida y la muerte, en sentido meta-físico, las vertientes más modernas lo han hecho dentro del ámbito de lo realista o terrenal. En consecuencia, tales espectros pasaron a reflejar dilemas sociológicos reales y transportar esta noción de lo fronterizo hacia lo sociopolítico, lo psicológico o los conflictos interpersonales, utilizando estas presencias fantasmagóricas a modo de símbolos o alegorías sociológicas. Tomando en cuenta este cambio de paradigma, serán estudiadas las diversas modalidades contemporáneas en las cuales computan estas figuras (*maravilloso, fantástico, neofantástico, inusual* y otra modalidad a estudiar, cuyas características difieren de las anteriores, que será aquí denominada como *extraordinario*) y cómo cada una de ellas las ha ido proyectando, tanto en su aspecto diegético como en su tratamiento discursivo, ontológico, semántico, axiológico y estético.

**Palabras clave:** Fantasmas. Transgresión. Fronterizo. Fantástico. Inusual.

**Abstract:** This article seeks to explore the concept of *liminality* around ghosts or spectrums in the narratives of *the uncommon*. These figures, understood as *dispresence-presences*, have always had a borderline character by nature, but the spheres or boundaries in between which they have been projected have been changing according to the epoch and the literary mode, trends or authors who have used them, establishing different notions of frontiers, synthesized in its internal symbology, aesthetics, axiology and diegetic-discursive praxis within the texts. From these coordinates, while the classic narratives have focused on the modulation of these *(dis)presences* in their frontier nature between the worldly and the divine or between life and death, in a meta-physical sense, the modern approaches have done so within the realm of the realistic or the earthly. Therefore, those spectrums began to reflect real sociological dilemmas and started to shift the frontier meaning to the sociopolitical or psychological aspect, or to interpersonal conflicts, using these phantasmagoric presences as sociological symbols or allegories. Taking into account this paradigm shift, different contemporary modalities in which these figures are present will be studied (*marvelous, fantastic, neo-fantastic, unusual* and another modality to be studied, whose characteristics differ from the previous ones, which will be called here as *extra-ordinary*), and how each of them has been projecting them, both in their diegetic aspect and in their discursive, ontological, semantic, axiological and aesthetic treatment.

**Keywords:** Ghosts. Transgression. Boundaries. Fantastic. Unusual.

## 1. Introducción: los fantasmas como *presencias-despresentes*

Dentro de la literatura maravillosa y fantástica, los fantasmas han sido siempre figuras fronterizas y liminares, suspendidas entre la vida y la muerte, generalmente por algún tipo de deuda contraída con el mundo: sea por no haber completado su destino u objetivo vital, por deberle algo a alguien —en su defecto, a sus descendientes o a algún colectivo determinado— o por haber cometido algún acto criminal o inmoral que determina su condena a permanecer indefinidamente anclados entre vida y muerte en un espacio determinado. Gracias a ello, han sido habitualmente utilizados como recurso literario en determinadas diégesis de corte sobrenatural, para profundizar en la indeterminación ontológica entre la vida y la muerte, sintetizada en la espectralidad; así como sobre ciertos valores asociados a la misma y diversos tratamientos modales o discursivos que reflejan lo fantasmagórico en el mundo material, en ocasiones desde ópticas sociológicas o identitarias. Tal y como señala Victor Turner al hablar de la *liminaridad/ liminalidad*: «Thus, liminality is frequently linked to death, to being the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, to an eclipse of the sun and the moon» (2004: 80). Esta liminaridad inherente provoca que dichas figuras sean, más que ausencias como tal, *presencias-despresentes* o *(des)presencias* que mantienen todavía su materialidad hasta cierto punto anclada en la realidad —aunque difuminada, degradada o carente de cuerpo orgánico—, generando una brecha en lo natural que deviene en sobre-naturalidad. En este sentido, los fantasmas responderían a un estadio de liminaridad intersticial, una ruptura o trasvase entre dos mundos que no se ubica del todo en uno o en otro.

Jacques Derrida teoriza sobre este concepto de *presencias-despresentes* en *La dissémination* (1972), en tanto que rastros o huellas que se asientan intersticialmente en la realidad y la ponen incluso en duda: «Movimiento económico de la huella que implica a la vez su señal y su desaparición —el margen de su imposibilidad—» (1997: 10). En este sentido, tales figuras fronterizas son contradictorias y portadoras de una alteridad que desborda lo unitario de la realidad natural: «La huella no se traza más que en la desaparición de su propia “presencia” de tal suerte que el trazado no es simplemente el otro y el exterior de la desaparición. Inscripción contra-dicción. El número, la huella, el marco son, pues, ellos mismos y su propio desborde» (1997: 545). En consecuencia, el concepto de fantasma es una *alteridad fronteriza*, una *identidad-otra* pero al mismo tiempo intersticial y desdoblada, que permite replantear el orden y la seguridad del mundo tal y como lo percibimos y comprendemos, una ontología que transita entre lo conocido y lo desconocido, entre lo inmanente y lo trascendente: entre vida y muerte, o al menos entre dos esferas, una relacionada con el orden y la seguridad, la otra con el desorden y la amenaza: «[l]a liminalidad que constituye al monstruo, su carácter

intersticial, conduce a la sensación de impureza, de anomalía, que viola los esquemas conceptuales naturales, constituyéndose, así, como desafío físico y cognitivo para el ser humano» (Rodríguez Campo, 2023b: 137). Por tanto, estas *(des)presencias* asumen una erraticidad estática, sintetizada en esa suspensión fronteriza entre vida y muerte tan relacionada con la memoria y la condena a partir del pasado, de la cual sirven como símbolo o representación.

Aun manteniendo estas características consustanciales, el tratamiento —ontológico, semántico, axiológico, estético y discursivo— de los fantasmas ha ido cambiando a lo largo de la historia literaria según las necesidades o idiosincrasias epocales, pasando por diferentes *modos literarios* (Jameson, 1975) como *lo maravilloso*, *lo fantástico*, *lo inusual* o *lo extra-ordinario*, nueva categoría que será aquí presentada y desglosada sintéticamente<sup>1</sup>. De acuerdo a las mentadas variaciones modales y discursivas en el tratamiento de estas figuras, cambiará tanto su estética como sus sentidos, valores y ontologías características, ofreciendo cada canon literario diferentes aproximaciones a lo espectral que representan distintas concepciones subjetivas de lo fronterizo y de la alteridad, así como su síntesis particular desde determinadas preocupaciones y dilemas relativos a cada *zeitgeist*.

## 2. De la concepción del fantasma a lo largo de la historia (literaria)

Los fantasmas se encuentran ya presentes en la literatura grecolatina, aunque bajo la modalidad de *lo maravilloso*: concretamente, dentro de relatos que se inscriben en una diégesis mundano-divina que permite, al igual que la aparición de dioses y criaturas mágicas o mitológicas, la presencia de entes o sujetos espectrales encerrados en el mundo tras la muerte, o en su defecto poseyendo una condición fantasmal dentro del mundo normativo por su pertenencia a otra esfera extra-terrenal<sup>2</sup>; aunque posteriormente, en las tragedias grecolatinas, ya aparecerían figuras espectrales como tal, caso de ciertas obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides, o posteriormente en las cartas de Plinio el Joven, donde la noción de espectro ya

<sup>1</sup> Quiero resaltar que con la introducción de esta categoría no se propone una creación conceptual más, por el mero hecho de crearla, sino más bien problematizar cuestiones en torno la creación de estas categorías, su definición y adecuación a los fenómenos textuales, así como poder discutir sobre la necesidad de reducirlas o ampliarlas en pro de englobar ejemplos textuales —como *Carcoma*— que difieren de las características planteadas por otras de ellas. En todo caso, o se necesitan más categorías diferenciales para adecuar los conceptos a los textos, o se opta por considerar *lo fantástico* como categoría englobadora, incluyendo ya dentro de ella las distintas definiciones diferenciales que los nuevos textos nos van ofreciendo y/o haciendo replantear. Podría ser esta la gran discusión contemporánea dentro de la teoría literaria relacionada a este subcampo.

<sup>2</sup> Cuestión de interés, pues permite concebir una diferencia entre *lo fantasmal* y *lo espectral* que puede igualmente expandirse a la literatura moderna: recogiendo su origen etimológico, lo primero referiría a *aparecerse* o *mostrarse*, pudiendo hacerlo desde otro plano, sin necesidad de ser un espectro *post-mortem* de un individuo antes vivo; y lo segundo a *imagen* o *reflejo* de algo que estaba pero ya no está, más relacionado con la vuelta desde la muerte. Por tanto, desde esta concepción *lo fantasmal* siempre sería *espectral*, pero no al revés.

adquiere una entidad más cercana a su concepción moderna. No obstante, estas figuras en su versión clásica son presentadas de forma normativa dentro de la diégesis, no ocasionando una ruptura con el orden preestablecido que genere un *extrañamiento* (Shklovski, 1916) o *unheimliche* (Freud, 1919). Por tanto, no siendo amenazantes *per se* ni conformando ningún tipo de brecha del todo rupturista, aunque sí hasta cierto punto alterizante, especular o fronteriza entre diferentes esferas de la realidad mundano-divina o entre vida y muerte, solo que esta liminaridad no implicaría una desestabilización notable entre tales esferas o regímenes, cosa que sí sucederá con el *fantástico* pre-moderno y moderno. Teniendo esto en cuenta, muchas de estas *(des)presencias* son *fantasmales* pero no *espectrales*: por ejemplo, ciertos dioses o subalternos divinos se presentan en el mundo de forma icónico-fantasmal, estando presentes en imagen y voz pero no del todo o de forma plenamente carnal. Este condicionante puede ampliarse a figuras más contemporáneas, como los *doppelgänger*s, presencias demoniacas, sombras o seres indeterminados de corte lovecraftiano.

En contraste, en el modo *fantástico*, que se considera inaugurado en su forma moderna por *El castillo de Otranto* (1764), pero que tiene correlatos previos en las narraciones orales donde aparecen criaturas o sucesos mágicos disruptivos, al igual que en textos medievales y renacentistas donde aparecen seres divinos —en el ámbito occidental, en torno al cristianismo— o aspectos mágicos paganos —bastante relacionados con el sustrato celta, existiendo antes las presencias y casas «enducadas» que las «encantadas»—, estas *(des)presencias* ocasionan una ruptura extrañante del orden preestablecido, pasando en cierto momento la narración de realista o natural a fantástica o sobrenatural. Frente a la concepción entremezclada de lo mundano y lo divino en la perspectiva grecolatina, la cristiana establece una separación entre ambos, dándole una primacía axiológica al segundo sobre el primero. En el otro extremo, lo mágico en tanto que pagano o demoniaco pasa a ser una admonición disruptiva —aunque también pueda serlo lo divino-cristiano, como castigo ante actos inmorales que son represaliados—, y las *(des)presencias* son amenazantes *per se*, mientras que en el caso anterior son siempre extrañantes, aunque de forma más relativa, pero pueden ser axiológicamente positivas, como salvación, redención o recompensa divina —véase la diferencia entre lo sobrenatural en *El burlador de Sevilla* o *El estudiante de Salamanca* frente a *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, en el cual Don Juan consigue su redención gracias a la intervención del espectro de Doña Inés, provocando su arrepentimiento.

En este sentido, la liminaridad de estas *(des)presencias* ya no refiere a un trasvase o convergencia naturalizada entre la esfera mundana y la divina, sino a una afectación extrañante y rupturista de la segunda en la primera o de lo mágico o sobrenatural en lo

natural, poseyendo lo espectral-fronterizo un carácter amenazante y generalmente negativo, o al menos relacionado con el desorden: «El monstruo encarna la transgresión, el desorden. Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral [...] Por ello, el monstruo siempre implica la existencia de una norma» (Roas, 2019: 30). Puede entenderse esta deriva desde el contraste entre la idiosincrasia religiosa del mundo grecolatino y el cristiano: mientras que en el primero lo divino se concebía —aunque separado en propiedades y espacialidad— como concomitante o inscrito en lo terrenal, en el segundo pasó a concebirse como separado mediante una frontera metafísica clara y distintiva, muy relacionada con la muerte y la condena o trascendencia tras ella desde el juicio divino, o en su defecto con la herejía pagana como trastocamiento del orden natural. Esta separación liminar entre ambas esferas es la que provoca la diferencia ontológica y sobre todo axiológica entre las *(des)presencias fantasmales* de una época y otra, que se ve asimismo sintetizada en sendas producciones literarias, ya sean orales o escriturales. Otro factor fundamental es la moral grecolatina frente a la cristiana: respectivamente, una no mantenía tantas constricciones éticas y estaba basada en la multiplicidad de dioses a adorar y sus valores asociados, según el estado, colectivo o individuo —distinción clave entre la griega y la latina: la primera dependía de la *polis* y tendía a ser más colectiva; la segunda, de la familia o individuo—; la otra, mono-teológica y más unitaria en cuanto a sus valores, además de sumamente moralizante y dependiente de la culpa.

Desde esta premisa, es entendible que en el mundo cristiano lo fantasmal sea visto de forma rupturista y amenazante ante el orden natural o preestablecido, pues posee así un fuerte potencial adoctrinador, sea mediante el castigo divino o mediante la amenaza de seres sobrenaturales o demoniacos —desde donde también se entiende la condición espectral de estar anclado a la vida por algún pecado, en relación con la culpa y la idea de purgatorio—; en cambio, en el mundo grecolatino estos seres fantasmales se corresponden con moralejas diversas o representaciones asociadas a valores concretos, correlativas de determinados dioses, seres divinos subalternos o criaturas mitológicas. Esto, aun así, se expande al ámbito romance a través de las criaturas mágicas, sobre todo de raigambre celta y germánico, en los relatos orales dirigidos a los niños para establecer moralejas adoctrinadoras orientadas a evitar determinadas acciones o actitudes particulares, pero no tanto a los fantasmas, que por su conexión directa con la muerte, pasaron a cargar un valor asociado a la culpa y a la condena por actos inmorales entendidos desde los códigos cristianos, así como una *alteridad* inscrita intersticialmente dentro del propio mundo terrenal, mas en este caso ya como transgresión del orden preestablecido o supuesto en el mismo:

En una cultura secularizada, el deseo de lo otro no se desplaza hacia regiones alternativas del cielo y el infierno, sino que se dirige hacia las zonas ausentes de este mundo, transformándolas en “otra” cosa, diferente de la familiar y confortable. En lugar de un orden alternativo, crea la “otredad”, este mundo re-emplazado y dis-locado (Jackson, 1986: 17).

No obstante, la deriva de mayor interés aparece con la modernidad industrial y artística, desde finales del XIX hasta nuestros días. Con la desacralización del mundo a partir de la diagnosticada muerte de Dios, la representación de lo sobrenatural, y en consecuencia de las presencias fantasmales, comienza a apuntar su objetivo y praxis discursiva más hacia la realidad mundana que hacia la irrealidad divina o sobrenatural en sí, adquiriendo un carácter eminentemente simbólico o alegórico con respecto a ella:

Con la extinción del modelo trascendente, la imitación se aplica a unos modelos mucho más cercanos y la mediación interna domina las relaciones sociales. En el largo e imbricado tránsito del mundo arcaico al moderno, pasamos de un universo jerarquizado, cerrado, de fuerte cohesión interna sancionada por un sistema de rituales, a una sociedad secularizada tributaria de las ideas modernas de igualdad, que ha abierto las perspectivas de un sujeto autónomo capaz definir su propia historia (Paola Rodríguez, 2011: 223).

En este sentido, lo fantasmal-fronterizo pasa a ser una representación simbólica del choque entre subjetividades individuales, esferas o clases sociales, géneros sexuales/identitarios, valores, ideologías, tipos de actitudes o acciones: todos ellos representados de forma dialógica o simbólico-alegórica y poseyendo también una naturaleza moral y en cierta forma ideológica o aleccionadora. Estaríamos transitando, por tanto, del *monstruo sobrenatural o diegético* al *monstruo dialógico o alegórico*, el primero perteneciente a *lo maravilloso* y *lo fantástico*, y el segundo al *neofantástico*, *lo inusual* o *lo extra-ordinario*, donde se correlacionan o incluso entremezclan el aspecto diegético y el discursivo dentro de la semiosis textual —razón de que este nuevo tipo de monstruo sea, en efecto, «dialógico»—, antes separados entre lo sobrenatural de la diégesis y el aspecto discursivo implícito que se encontraba contenido en el relato, generalmente en forma de moralejas ideológicas implícitas en su discurso —el espectro como condena en cuanto a los valores cristianos, los relatos orales maravillosos o fantásticos dirigidos a los niños, etc.—. Por ejemplo, el fantasma dentro de *lo inusual* funciona «únicamente desde la perspectiva del plano lingüístico y enunciativo, pues se trata de una forma inusual de presentar la realidad a través del lenguaje y no de un fenómeno propio de la literatura fantástica, en la que se transgreden nuestros códigos sobre el funcionamiento de lo real» (Núñez de la Fuente, 2021: 103). A pesar de tener estos tres *modos literarios* un mismo tipo genérico de monstruo/fantasma, su praxis narrativa y discursiva es diferente, al igual que su forma de exposición y tratamiento de estas *(des)presencias*.

### 3. Las *(des)presencias* según su tratamiento en cada modalidad de *lo insólito*

Todos los *modos* antes señalados se inscriben dentro de la *hipermodalidad* de *lo insólito*, aquella que engloba toda narrativa que refiere a relatos cuya diégesis circunda entornos, cuestiones u ontologías anormativas con respecto a la realidad extratextual o la praxis literaria realista, englobando desde *lo extraño* hasta las modalidades ya comentadas, cada una con diferentes contextos de surgimiento y variaciones epocales según el desarrollo histórico. En casi todas ellas, los fantasmas, espectros o *(des)presencias* tienen un papel fundamental, tanto como actantes narrativos funcionales cuanto como aspectos temáticos o de contenido, *leitmotivs* discursivos, símbolos o alegorías. Como se venía diciendo, si en *lo maravilloso* estas figuras no comportaban una verdadera alteración rupturista del orden preestablecido, aunque sí una naturaleza hasta cierto punto fronteriza, en *lo fantástico* adquirirían ya un carácter más liminar y amenazante, en tanto que encrucijada o tránsito entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Aun así, *lo fantástico* mantiene una óptica diegética del fantasma como presencia sobrenatural con carácter físico y plenamente real dentro de su universo interno.

En contraste, los tres modos antes referenciados pasan a discursivizar estas figuras, de forma que muchas de estas narrativas imprimen en la percepción y axiología receptiva del lector la facticidad, o al menos la posibilidad, de que tales *(des)presencias* sean un producto literario-discursivo y potencialmente simbólico, o al menos correlacionado con realidades sociológicas latentes bajo su génesis, más que entes con un carácter diegético real y efectivo cuyo propósito narrativo es establecer una brecha o ruptura del orden natural. Este proceso es lo que David Roas ha denominado *naturalización* o *desfantasificación del monstruo* —lo mismo con el fantasma—: «Con el término “naturalización” me refiero al hecho de dotar al monstruo de una paradójica normalidad, es decir, convertirlo en un posible más del mundo» (2019: 37). Este mecanismo será uno de los que más observaremos en las *(des)presencias* contemporáneas, al menos cuando son plenamente concebidas como símbolos o alegorías lingüístico-discursivas —sobre todo en el *neofantástico* y el *inusual*—. En consecuencia, estaríamos ante un tipo de narrativa que «desdibuja al monstruo fantástico y anula su dimensión ominosa, puesto que deja de ser una figura del desorden para encarnar el orden, la norma» (Roas, 2019: 51), sirviendo en muchas ocasiones como representación de lo sistémico desde una perspectiva sociopolítica en parte heredera de los filósofos posestructuralistas franceses —especialmente de la *biopolítica* y la *microfísica del poder* foucaultianas—.

Todo esto provoca que los nuevos fantasmas pasen a tener una naturaleza doblemente fronteriza: 1) Por su *liminaridad entre vida y muerte o entre naturalidad y sobrenaturalidad*, dentro del aspecto diegético —siempre en potencia, dependiendo de la

hermenéutica lectora—: es decir, la tradicional. 2) Por su *liminaridad entre el aspecto diegético y el discursivo* o *liminaridad entre existencia e inexistencia óptico-diegética*. En este sentido, tales figuras espectrales juegan en dos márgenes, amenazando el estatuto de lo real en tanto que potencial ruptura de la estabilidad mundana, pero sobre todo buscando desestabilizar concepciones sociológicas relacionadas con la identidad, la pertenencia, la opresión o la marginación —entre otras—, tornándose así en una herramienta de la alteridad y de la subversión sumamente potente y eficaz para atacar los regímenes normativos. Una de las estrategias fundamentales de cara a actualizar este tipo de figuras tradicionales hacia nuevas figuraciones de las mismas, adaptadas a dilemas sociológicos epocales que difieren de los miedos, obsesiones y tabúes culturales previos, responde a lo que Carmen Rodríguez Campo denomina como *monstruos universales actualizados o renovados*, arquetipos interfigurales que son adaptados y reestructurados en nuevas versiones de sus prototipos clásicos —en el caso que nos ocupa, generalmente, tornando un miedo atávico, más general y asociado a la ruptura del orden natural, en una expresión simbólico-alegórica relacionada con dilemas sociológicos reales y más concretos—, originando figuras espectrales novedosas cuya condición fluctúa entre realidad e irrealdad, solo que enfocada en la representación, denuncia o subversión de paradigmas realistas de tipo sociopolítico, identitario o genealógico:

[E]l monstruo universal actualizado transforma el arquetipo de la monstruosidad clásica para adecuarse a los miedos y ansiedades de la época a la que estos se refieren y a la que ahora pertenecen, mimetizándose con el ambiente [...] renovando las propiedades y roles asociados a las diversas figuraciones de la monstruosidad ya existentes (Rodríguez Campo, 2023a: 220).

Estas *(des)presencias* más modernas destacan por su carácter *dialógico*, dado que su interpretación realista o alegórico-sociológica se enfrenta a su interpretación irreal, sobrenatural o diegética, dependiendo su carácter ontológico de la interpretación lectora del lenguaje literario empleado, el tratamiento discursivo de la diégesis y cómo son contados los eventos sucedidos desde la voz del narrador a lo largo de su progresión estructural —esto último es sumamente importante, pues en muchos casos un momento puntual del relato puede decantar la duda suspendida sobre la tensión diégesis-discurso de un lado o del otro—. Por ejemplo, haciendo que la experimentación de las *(des)presencias* sea vista como una alucinación del narrador, como una alegoría del texto dirigida a un dilema real de orden sociológico o como una representación de sentimientos, actitudes o miedos de los personajes protagonistas, en cuyo caso la diégesis pasaría a moverse, según la interpretación receptiva predeterminada por la disposición escritural, dentro de límites insólitos pero realistas, como ocurre con *lo inusual* —aunque diversos relatos dejen cierto margen a la indeterminación, de forma más liminar si cabe—:

Aunque colinda con lo extraño, lo inusual presenta estrategias lingüísticas diferentes y no se inspira en casos anómalos que quiebren las bases científicas de nuestro mundo, sino en una realidad actual y cotidiana que es vivida como extraña por los personajes. También se ha observado que se aleja de lo fantástico porque los acontecimientos de los relatos de lo inusual no cruzan la frontera de lo imposible (Núñez de la Fuente, 2021: 101-102).

No así con el *neofantástico*, que mantiene una diégesis sobrenatural pero normalizada por el discurso y sin ruptura amenazante alguna, aunque este modo no suele contar con fantasmas sino que con hechos que les suceden a los protagonistas, más en relación con la animalización/monstruificación y dirigidos a alegorías sociológicas generales —véase el caso de *La Metamorfosis* de Kafka o «Carta a una señorita en París» de Cortázar, el primero como ejemplo parcial y preconizador, pues sí hay cierta ruptura inicial cuando Gregorio Samsa se transforma en insecto, y el segundo como ejemplo paradigmático<sup>3</sup>—. Tampoco con *lo extraordinario*, que también mantiene su diégesis en los márgenes sobrenaturales desde el punto de vista diegético-discursivo, aunque correlativizando esta irrealidad con otra realidad sociológica circundante que es su propia génesis y de la que sirve como alegoría. Ya que el *neofantástico* no utiliza tanto estas *(des)presencias* fantasmales, pasaré a analizar las convergencias y divergencias entre *inusual* y *extra-ordinario*, definiendo también esta última categoría modal desde sus rasgos específicos aquí propuestos. *Lo inusual*, concepto creado y definido por Carmen Alemany, refiere a:

una literatura que se mueve en baremos no usuales, infrecuentes [...] parámetros que fluctúan en la franja que oscila entre lo real y lo insólito [...] pero que termina por detenerse en lo primero [...] una forma de ficción en la que prima la incertidumbre aunque los hechos transcurran en el plano real con transiciones hacia lo onírico o lo delirante [...] Lo decisivo es que en estos casos no hay una incursión del elemento insólito en la vida cotidiana como apertura, como pasaje hacia nuevas realidades en las que lo cotidiano toma otro rumbo; los personajes tienen dudas, incertidumbres, vacilaciones, pero acaban afincándose en la realidad. Y en lo que concierne al lector, en algunos momentos, y por tratarse de textos muy ambiguos, pueden dudar de la naturaleza de esa realidad; pero insistimos, al final ésta cae por su peso (Alemany Bay, 2016: 135, 137).

En resumen, aunque se mantenga discursivamente una duda, tensión o indeterminación entre realidad e irrealidad que genera asimismo una vacilación en el lector, el texto termina resolviéndose más por la primera y predetermina asimismo la interpretación lectora hacia ella, de modo que las *(des)presencias* tienden a interpretarse finalmente como alucinaciones de la narradora<sup>4</sup> o como alegorías sociológicas/sociopolíticas. *Lo inusual*, además, mantiene un discurso centrado en la subjetividad narrativa, generalmente desde narradores no-fiables y en cierta forma dañados por su pasado donde «se observa un carácter identitario significativo de tipo individualizador, pues las protagonistas se esfuerzan por hallar

<sup>3</sup> Tal y como sucederá, dentro de *lo extra-ordinario*, con *Pedro Páramo* y con *Carcoma*, respectivamente.

<sup>4</sup> Pues suele declinarse hacia la narrativa femenina, siendo su subgénero convencional el *gótico-cotidiano*, también llamado en ocasiones *gótico-femenino*.

una identidad propia» (Núñez de la Fuente, 2021: 87); y un lenguaje hasta cierto punto lírico o intimista donde «el revestimiento poético [...] configura un mundo referencial no necesariamente distinto al nuestro [...] pero sí alucinado e intenso, gracias al potencial connotativo de sus fragmentos líricos» (García-Valero, 2020: 24).

En contraste, la categoría propuesta de *lo extra-ordinario* se distingue de *lo inusual* en que mantiene una diégesis interna de orden sobrenatural —aunque sin corte rupturista alguno, al igual que los dos modos anteriores y en contraste con *lo fantástico*—, teniendo las *(des)presencias* una entidad real y efectiva, además de físicamente actante y observable en la narración a través de sus protagonistas y/u otros personajes —este último caso es el más claro para considerar la presencia física real de estas *(des)presencias* dentro del marco diegético—. En consecuencia, esta modalidad opta por la irrealidad o sobrenaturalidad, en lugar de por la realidad o naturalidad, solo que mantiene una constante interrelación y retroalimentación con un entorno sociológico colectivo y costumbrista —el pueblo o ciudad en el cual se inscribe la acción y que rodea a los protagonistas, normalmente con una identidad propia bastante marcada y localista—, sobre el cual las *(des)presencias* pasan a tener un aspecto alegórico correlacionado con dilemas reales. Por tanto, es habitual en estas narrativas que sus figuras espectrales estén relacionadas con un pasado sórdido o grotesco dentro de la genealogía familiar o del pueblo en sí, desde una óptica sociopolítica bastante centrada en el clasismo o el machismo<sup>5</sup>, cuestión que habitualmente comparte en el primer punto con el *neofantástico*, aunque más parcialmente, y en el segundo con *lo inusual*.

Estas características son las que llevan a la postulación de dicha nomenclatura, incluyendo el guion que separa ambos términos, el cual busca resaltar la correlación entre ambos regímenes, el sociológico-colectivo y el diegético-sobrenatural, por medio del dialogismo mencionado, ya en su máxima expresión; así como, por otro lado, la importancia que lo ordinario, lo turbio o lo grotesco que sostienen este tipo de textos, tanto en su contenido narrativo como en el lenguaje empleado. En conclusión, *lo extra-ordinario* se diferencia y caracteriza de *lo inusual* por: asentamiento final de la diégesis en lo sobrenatural;

---

<sup>5</sup> Esta preocupación por un pasado corrupto de corte colectivo puede poseer también un factor epocal y local, relacionado con el mentado costumbrismo que caracteriza a esta modalidad: «Esa preocupación compulsiva por el pasado puede ser interpretada como signo de salud de un país [...] o como la nostalgia por una época que ya no existe [...] la representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual [...] sino también de la identidad colectiva» (Todorov, 2000: 32-33). En este caso, quizá el motivo latente sería el desencanto con las sociedades y sistemas políticos neoliberales: resaltando el olor a pólvora heredado en ese costumbrismo sórdido, o la idealización de un pasado fértil que contrasta con el presente, en su defecto —caso de Comala e Icamole—. La tendencia a la grotesquización de lo costumbrista, aparte, puede tener cierta causalidad, al menos en el contexto español, con la emergencia de los nuevos movimientos reaccionarios que se han ido reapropiando de lo rural —posible motivación argumental de *Carcoma*, contando con la importancia que clasismo y machismo tienen en ella.

costumbrismo colectivizante, en vez de individualismo subjetivista; eventos y lenguaje de corte sórdido o incluso grotesco, en vez de lírico e intimista; y carácter potencialmente dialógico en su aspecto narratorial, pudiendo alternar las perspectivas de diferentes narradores o mantener una praxis discursiva polifónica<sup>6</sup> —frente al carácter más unilateral, individual, intimista y subjetivo de las narradoras en primera personal del *inusual*—.

Ejemplos característicos de esta praxis modal serían: 1) *Pedro Páramo* (1955), como caso preconizador bastante adelantado a su tiempo<sup>7</sup>: dado que mantiene una diégesis sobrenatural que no depende de una ruptura puntual, sino de un desvelamiento progresivo que torna las presencias actantes —encontrándose en el espacio diegético de Comala desde un principio— en *(des)presencias* espectrales, sucediendo este cambio o activación perceptiva de su condición *in medias res* pero determinadamente; asimismo, su diégesis tiene un carácter colectivo, costumbrista y cuyas *(des)presencias* se relacionan con un pasado sociológico sórdido del pueblo y la genealogía familiar. 2) *Carcoma* (2021), de Layla Martínez, como ejemplo más paradigmático: en este caso las *(des)presencias* —tanto sombras indeterminadas como espectros de antiguos moradores— aparecen desde el comienzo de la novela con una presencia física efectiva, la diégesis se asienta claramente en la irrealidad, el relato se centra en los aspectos sociológicos colectivos del pueblo vistos desde una óptica sociopolítica, con un pasado grotesco también centrado en el clasismo y el machismo que deja una herencia carcomida en la casa y la genealogía familiar de sus protagonistas<sup>8</sup>. De hecho, ambas son narradoras no-fiables —sus versiones de los hechos chocan, y la abuela desacredita a su nieta en varios momentos mediante *metalepsis discursivas* dirigidas a los lectores— y también sórdidas e incluso despreciables en sus actos, algo que en *lo inusual* no suele llegar a un punto tan exagerado, generalmente haciéndose las protagonistas más daño a sí mismas que al resto, o en su defecto a las propias *(des)presencias* como representaciones, símbolos o alegorías de valores, actos u opresiones externas.

<sup>6</sup> En todo caso, este sería un rasgo auxiliar, cuya aparición es más contingente e innecesaria que el resto.

<sup>7</sup> Rechazo, por tanto, su inclusión dentro de *lo fantástico*, en contraste con lo indicado por González Boixo — véase 2015: 112-113—, principalmente por la falta de ruptura puntual de un régimen realista previo, la importancia de lo colectivo y lo sociopolítico-alegórico en correlación con los sucesos sobrenaturales, y el uso de unos personajes y un lenguaje sórdido/grotesco. En esta obra la consideración entre *fantástico* y *extra-ordinario* se mueve en una franja más gris, debido a la vacilación sostenida entre realidad-irrealidad, mas en todo caso es bastante problemático incluirla dentro de *lo fantástico*, al ser un texto sumamente distinto de los ejemplos canónicos de este modo, encajando con mayor precisión dentro de los rasgos señalados para *lo extra-ordinario*.

<sup>8</sup> Otro caso que comparte estos aspectos al completo, aunque desde el régimen *insólito-metaficcional* —pues, al fin y al cabo, los poderes metaficcionales son de índole sobrenatural—, y en este caso *extra-ordinario*, sería *El último lector* (2005) de David Toscana, obra que termina definiendo su diégesis en lo sobrenatural-metaficcional, emplea un lenguaje sucio o grotesco y personajes sumamente despreciables y poco fiables, dualidad contrastada de perspectivas narratoriales, y un acercamiento a dilemas sociopolíticos colectivos bajo un sentido atávico asentado en el pueblo de Icamole, heredero de la Comala de Rulfo —ambos pueblos desérticos mexicanos con un pasado fértil, pero ahora condenados a la miseria o la errancia, como purgatorio de pecados pasados—.

Con respecto a las figuras espectrales también encontramos diferencias notables, a pesar de explotar ambos modos su carácter dialógico-alegórico. En *lo inusual*, estas *(des)presencias* terminan siendo alucinaciones o simbologías y su presencia efectiva se pondera como irreal o inexistente, mientras que en *lo extra-ordinario* se concibe como real y efectiva, a pesar de tener aun así un factor simbólico o correlato alegórico con la realidad sociológica circundante en la cual se asientan. Estas diferencias intratextuales determinan también diferencias en el carácter liminar de estas *(des)presencias* en cuanto a su condición semiótica. Instauradas dentro de un marco discursivo finalmente realista, lo fronterizo en *lo inusual* responde a lo psicológico y lo subjetivo en tanto que individualizador e identitario. Las *(des)presencias* poseen un carácter freudiano relacionado con el trauma, asumiendo formas icónico-fantasmales de las emociones, recuerdos y sentimientos de las protagonistas y poseyendo no solo un carácter liminar, sino también de límite asintótico, riesgo sideral del propio sujeto al borde de un abismo interno: «en su solipsismo, cuando las protagonistas vuelcan la atención a su intimidad solo encuentran fantasmas ajenos, trazos de dolores no resueltos o precariamente ocultados» (García-Valero, 2020: 30). En cambio, en *lo extra-ordinario* lo fronterizo responde a lo identitario en tanto que colectivo: choques entre clases sociales, desde una perspectiva marxista, o entre géneros, desde una perspectiva feminista<sup>9</sup>. Por tanto, esta liminaridad fantasmal de *lo extra-ordinario*, en vez de fronteras psicológicas y subjetivas de sus protagonistas, como ocurre con *lo inusual*, exploraría fronteras sociales de corte costumbrista y atávico que devienen en espectros atados al mundo real por sus actos inmorales, vistos desde una óptica sociopolítica, o en su defecto engendrados por medio de traumas heredados en un sentido genealógico, familiar o comunal, de naturaleza más colectiva y compartida que individualizante y subjetiva. En las narrativas contemporáneas de *lo insólito*, «lo no mimético pone de relieve el testimonio de concretas problemáticas sociales [...] realiza una aproximación a lo terrible que se esconde bajo la posibilidad de existencia de esos horrores» (Álvarez Méndez, 2022: 128), aspecto que se torna en este último modo, o al menos se enfoca, desde un punto de vista colectivo y grotesco.

---

<sup>9</sup> Este aspecto lo comparte con *lo inusual*, pero difieren en su tratamiento: como ya se había señalado, *lo inusual* establece una praxis discursiva intimista, subjetiva e internalizada, mientras que *lo extra-ordinario* emplea una praxis colectivizante, grotesca y más externalizada, cuestiones que también reverberan en el lenguaje empleado. Basta con leer estas citas de *Carvoma*, cuya potencia estilística no proviene del lirismo sino de un lenguaje sucio y grotesco: «A la Adela y la Felisa las tuvo un tiempo en una cuadra a las afueras del pueblo. Pusó un jergón y una palangana y las iba turnando. Él esperaba afuera para que ninguno estuviese más tiempo del que hubiera pagado ni estropease el género de una paliza [...] el golpe se iba a llevar por delante al gobierno y el gobierno al golpe, a él tanto le daba porque putas y puteros ha habido siempre y siempre va a haber, no hay negocio más seguro que ese [...] Te voy a moler a palos cuanto te pille como no me traigas la maza, susurraba mi padre al otro lado [...] Te voy a desgraciar hija de puta, no te va a reconocer ni tu padre, y golpeaba el balde lleno de mierda contra el muro» (2021: 36, 42-43).

En este último apunte podemos encontrar uno de los mayores parecidos entre *neofantástico*, *inusual* y *extra-ordinario*, denotando sus convergencias y proveniencia —razón de que los tres compartan rasgos comunes y el empleo del *monstruo* o *fantasma dialógico-alegórico*; de hecho, la misma Alemany resalta que *lo inusual* puede entenderse como una derivación del *neofantástico* (Alemany Bay, 2016: 135)—, aunque mantengan aun así notables diferencias tanto en su proyección diegético-discursiva como en el tratamiento de las figuras estudiadas. Otra de las diferencias clave, aparte de la divergencia en cuanto a su régimen diegético-discursivo, resulta en que el entorno *extra-ordinario* está cargado de referencias identificables relacionadas con espacios, tradiciones y costumbres sociales, aspectos religiosos o eventos históricos, cosa que no sucede en *lo inusual*, al centrarse más en una interioridad subjetiva e intimista. Por ello mismo, a pesar de que converjan en el uso de un trasfondo sociopolítico, una de las distinciones capitales entre *inusual* y *extra-ordinario* recae en la contraposición entre internalización-externalización, entre intimismo-sordidez o entre lo lírico y lo grotesco.

Con respecto a las distinciones entre *fantástico* y *extra-ordinario*, cuyos parecidos son los más amplios en lo que refiere a su régimen diegético sobrenatural y su estética amenazante, estas se definen por la importancia del régimen dialógico-alegórico, colectivizante y sociológico de *lo extra-ordinario* —en lo cual engrana más con las formas insólitas más modernas— y en el aspecto discursivo que aplica sobre su narración y diégesis. Por ejemplo, *lo extra-ordinario* naturaliza sus monstruos o *(des)presencias* desde un comienzo, siendo proyectadas como una normalidad patente y recurrente para los protagonistas, aun siendo amenazantes para ellos y especialmente para otros personajes ajenos a su entorno — aspecto que, a su vez, lo diferencia del *neofantástico*—, al mismo tiempo que las correlaciona con aspectos sociopolíticos circundantes e incluso generativos de las mismas, mientras que *lo fantástico* tiende a establecer un régimen realista que es progresivamente amenazado hasta que una ruptura identificable lo torna, ya de forma definitiva, de realista en sobrenatural, generando con ello un *unheimliche* y un extrañamiento identificables en lo que respecta al momento puntual en que los sucesos son así desvelados.

Las diferencias mencionadas anteriormente se sintetizan en distintas modulaciones discursivas, ontológicas, semánticas, axiológicas y estéticas de estas *(des)presencias*.

1) Discursivas: Referentes a su tratamiento diegético y narrativo, según lo que ya fuera analizado en las páginas anteriores.

2) Ontológicas: Mientras que *lo maravilloso* proyecta una ontología fantasmal diegética de tipo mágico/divino e inscrita hasta cierto punto dentro del mundo terrenal, entremezclando lo físico y lo metafísico —*liminaridad ontológica relativa, concomitante o*

*trascendental*—, *lo fantástico* tiene una ontología también diegética pero rupturista, estableciendo su propia aparición una convergencia desestabilizadora entre el mundo de lo mundano y lo divino o de los vivos y los muertos, tornando lo previamente físico y realista en metafísico y sobrenatural —*liminaridad ontológica rupturista, transitante o trascendente*—. *Lo inusual*, en cambio, una oscilante pero que termina asentándose más en el aspecto discursivo o simbólico del texto, asentando su diégesis en un régimen (más o menos) cercano al realismo, desde un acercamiento a la percepción de lo sobrenatural y su liminaridad como una cuestión eidética, simbólica y en muchas ocasiones tan solo discursivizada lingüísticamente, relativa a la subjetividad interna de sus protagonistas —*liminaridad ontológica intimista/internalizada, psicológica o inmanente*—. Es decir, «se trata de la representación de un mundo interiorizado donde lo que sucede no tiene por qué funcionar como en la cotidianidad; las fronteras entre el mundo interiorizado y la vida cotidiana se disuelven sin que ello plantee ningún problema» (Núñez de la Fuente, 2021: 94), lo cual puede observarse en los siguientes fragmentos de *Los ingravidos*:

Yo procuro emular a mis fantasmas; escribir como ellos hablaban, no hacer ruido, contar nuestra fantasmagoría [...] No, no están muertos. Entonces no son fantasmas. No, no son fantasmas [...] Le dije que me había vuelto fantasma; o que quizás era la única viva en una ciudad de fantasmas; que, en todo caso, no me gustaba morirme a cada rato [...] La gente se muere, deja irresponsablemente un fantasma de sí mismo por ahí, y luego siguen viviendo (Luiselli, 2013: 20, 22, 83, 114).

Por su parte, *lo extra-ordinario* expone una ontología plenamente dual, con una presencia existencial efectiva de sus figuras espectrales, mas también como correlato alegórico de realidades sociológicas no-sobrenaturales —*liminaridad ontológica colectiva/externalizada, alegórica o dialógica*—, como puede observarse en este fragmento de *Carcoma* donde el marido de la madre/hija de las dos narradoras asesina al padre, que queda encerrado en la casa como espectro, a modo de condena por todos sus actos y crímenes machistas ejecutados contra ella y otras mujeres, pero lo cual supone al mismo tiempo la intrusión de ciertas *(des)presencias* oscuras dentro de ella a causa del crimen acontecido, transmitiéndole genealógicamente a su hija esa herencia carcomida:

Esa noche, cuando cayó dormido, ella tapó con ladrillos y argamasa el hueco que quedaba. Al cabo de unos días dejaron de oírse sus gritos. Mi padre se convirtió en otra sombra más de la casa [...] Desde aquella noche en que colocó los ladrillos y la argamasa, mi madre supo que las sombras se le habían metido dentro [...] Cuando acercaba el oído a mi vientre, también las escuchaba dentro de mí. Supo que aquello crecería dentro de nosotras, que se nos enredaría en las entrañas y no podríamos arrancárselo. Todo tiene un precio y aquel es el que tenía que pagar mi madre (Martínez, 2021: 43, 45-46).

3) Semánticas y estéticas: En cuanto a la semántica o aspectos de contenido, *lo maravilloso* instaaura descripciones bastante variadas según la figura concreta, aunque

habitualmente se describan como presencias hasta cierto punto divinizadas y etéreas, cuya estética —su proyección superficial, sensorial y ornamental—, se encuentra en cierta forma idealizada, como entes ajenos y superiores a los seres mundanos —*liminaridad estética idealizadora o sublimadora*—. En *lo fantástico* su condición semántica suele ser: divina y bajada del cielo como redención en forma espectral e incorpórea, o en su defecto como pérdida del cuerpo pero sin redención del alma, condenada a la esfera terrenal y normalmente atada a un espacio concreto del que no pueden salir, asustando o amenazando a sus moradores y luego estando sometidos a gran cantidad de tópicos, con el arrastrar cadenas como el más característico de ellos<sup>10</sup>, aspecto descriptivo representante de la mentada condena *post-mortem* y la latencia del pasado en esa memoria iconológica —recordar aquí la etimología de «fantasma»—, congelada en la imagen incorpórea del mismo. Por tanto, su estética suele ser deturpada o decadente, además de amenazante e inquietante, a causa de su estatus condenatorio entre la vida y la muerte —*liminaridad estética degenerada o atemorizante*—, aunque en las narrativas cristianizantes y axiológicamente positivas se decline hacia la manifestación previa, de forma similar a lo que ocurría con *lo maravilloso*. En *lo inusual*, la descripción semántica de su materialidad suele ser más indeterminada, al ser proyecciones psicológicas o simbólicas, centrándose más en aspectos conceptuales y lo que representan con sus acciones o su potencial amenaza, normalmente de cariz opresivo, claustrofóbico y psicológico —«Casa tomada», y sobre todo «El huésped», son los ejemplos más característicos, con presencias indeterminadas de las que no se da casi descripción alguna, más que la impresión que tienen los personajes de ellas—. Su estética, al concebirse generalmente como *alter egos* de sus protagonistas o sus miedos e inseguridades, suele ser más etérea e indeterminada en cuanto a su materialidad, aunque también representante, en el plano discursivo o simbólico, de algún tipo de sentimiento concreto que sí les da una caracterización actancial o conductual que moldea en cierta forma dicha estética, como desdoblamientos fronterizos del propio ego —*liminaridad estética indeterminada, especular o desdoblada*—. Esta condición puede observarse en «Casa tomada» de Cortázar: «El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación [...] Los ruidos se oían pero siempre sordos, a espaldas nuestras» (1970: 7, 10). En este sentido, señala Miguel Carrera Garrido lo siguiente sobre la noción de *lo innombrable*:

Lo innombrable, como lo llamó el genio de Providence, encuentra su representación arquetípica en las criaturas invisibles; no en los fantasmas o espíritus de los muertos, sino en aquellas presencias sin categorizar, cuya sola percepción —amenazas efectivas al margen— pone en jaque la cordura del narrador y nos deja a los receptores en la sombra, bien

<sup>10</sup> Cuya primera mención se halla en las cartas de Plinio el Joven, pero se asentaría mucho más tarde, gracias a *Cuento de navidad* (1843) de Charles Dickens, donde el espectro de Jacob Marley popularizó este aspecto.

sugestionados por la inmensidad de lo que sentimos en las palabras de aquel, bien dudando de si lo que nos ha contado no es sino producto de su imaginación desquiciada (Carrera Garrido, 2018: 193-194).

En contraste, *lo extra-ordinario* ofrece una descripción más turbia y grotesca, aparte de diegética y físicamente efectiva, siendo incluso más amenazantes o terroríficas que en *lo fantástico* —en parte por su génesis realista, además de físicamente amenazadora, lo cual las vuelve incluso más turbias, al no comportar solo intimidación sobrenatural sino además una latencia sociológica del horror— e imprimiendo sensaciones perturbadoras en el lector, también por el hecho de tener ese correlato real que, en ocasiones, es incluso más turbio que las propias *(des)presencias* y les otorga un mayor grado de pavor, horror o abyección, con descripciones que recuerdan a lo demoníaco pero que se ven reflejadas en horrores realistas, como asesinatos, violaciones o maltratos. Esta latencia del horror sociológico y realista, siempre correlacionado con la diégesis sobrenatural que emerge desde él —y no al revés—, subsume al lector en un régimen narrativo sórdido y amenazante, que se diferencia del *fantástico* en tanto que esta última modalidad centra su amenaza en la rotura de las leyes naturales normativas, y no en los horrores sociológicos latentes bajo la existencia de sucesos sobrenaturales. Por este motivo, *lo extra-ordinario* se acerca más a la estética fantástica, aunque con ciertas variaciones que tornan la degradación o envilecimiento en grotesquización costumbrista y abyección perturbadora a partir de horrores sociológicos reales —*liminaridad estética grotesca, abyecta o envilecida*—, como puede observarse en este fragmento de *Carcoma*: «La casa nota el miedo que traen y chirría y cruje. Las sombras se han vuelto tan espesas que a veces alguno de ellos las ve, al igual que vosotros. Notan un bulto negro que se arrastra en una esquina y apartan la vista sin decir nada, con más miedo que cuando entraron» (2021: 132); o en el siguiente de *Pedro Páramo*: «vio a la mujer de los ojos azorados, poniéndole aquella cruz enfrente, y se estremeció. Pensó que tal vez el demonio lo había seguido hasta allí, y se dio vuelta, esperando encontrarse con alguna mala figuración» (2016: 112).

En los tres textos mencionados tendríamos ambos casos, tanto horrores realistas como presencias espectrales que surgen a partir de los anteriores y que juegan en esa liminaridad dialógica entre lo real y lo irreal, haciendo que estas *(des)presencias* funcionen como retales sórdidos de un pasado sociológico y costumbrista que se ha quedado anclado dentro del pueblo, en el caso de *Pedro Páramo* y *El último lector* —tipo de espacio que denota importancia que tiene el aspecto sociológico colectivo y costumbrista, en detrimento del intimismo individualista propio del *inusual*—. O en la casa donde viven las protagonistas de *Carcoma*, a pesar de que el pueblo que la circunda juegue también un papel fundamental, al menos en la cuestión sociopolítica —sobre todo desde la opresión machista de los

antepasados masculinos y el conflicto clasista del pueblo, donde la Guerra Civil juega un papel esencial—, recuerdo simbólico que esta mantiene tras sus puertas: «Era un odio antiguo que llevaban por dentro [...] No nos odiaban con rabia, sino con desdén. Nosotras en cambio sí teníamos mucha rabia» (Martínez, 2021: 67). Alternando entre el espacio privado y el colectivo, *Carcoma* instaura una diégesis clasista y misógina, aspecto también compartido por las otras dos obras, que profundiza más en ese horror grotesco asociado a crímenes reales:

Me giré para salir, pero antes de llegar al pasillo empezaron los golpes. Al principio eran débiles, pero luego subieron de intensidad. Llamaban desde dentro, cada vez con más fuerza. Después empezaron los arañazos y las sacudidas y la puerta del armario comenzó a astillarse. La madera se rompía a cada golpe. Del interior del mueble salía un llanto de niño que reconocí enseguida porque lo había oído cientos de veces (Martínez, 2021: 17)<sup>11</sup>.

4) Axiológicas: En *lo maravilloso* el valor genérico asociado a las *(des)presencias* es de tipo variado y representativo de ciertas actitudes o valores concretos relacionados con lo divino, la magia o la mitología, dependiendo por ello de la figura en particular, su pasado y su condición fantasmal —*liminaridad axiológica multiplicista e idiosincrática*—. En *lo fantástico* la axiología es generalmente negativa, rupturista y amenazante hacia el orden natural que es visto como positivo, poseyendo un carácter de degradación o condena —*liminaridad axiológica negativa, alterizante y amenazante*—, aunque desde perspectivas cristianizantes puede tornarse en positiva y liberadora —*liminaridad axiológica positiva, alterizante y redentora*—. *Lo inusual* mantiene igualmente un valor negativo, relacionado con el trauma y el daño físico, o sobre todo psicológico, pero que al intentar reencontrar su identidad, tiene para las protagonistas un sentido asociado de trayecto o superación interna —*liminaridad axiológica negativa, subjetual e identitaria*—, que funcionaría de acuerdo a dos praxis diferenciales, una que busca la identidad propia mediante la confrontación con las *(des)presencias* internas y su final expulsión o aniquilación, y otra que la buscaría mediante su asimilación o aceptación<sup>12</sup>.

Por último, en *lo extra-ordinario* el valor es también claramente negativo, pero más relacionado con lo grotesco, con el daño externo ejecutado por otros sujetos y presentado desde una óptica sociopolítica, por la sociedad externa en general o determinados colectivos y/o sujetos de la misma, donde las *(des)presencias* se convierten en una condena moral, o al menos pragmática, por eventos sucedidos o actos cometidos en un pasado colectivizado, en lugar de intimista e individual —*liminaridad axiológica negativa, sociológica e histórico-genealógica*—. Un aspecto que podemos observar tanto en el padre/marido de *Carcoma*, cuyo espectro queda

<sup>11</sup> Por ejemplo, en esta cita se entiende que el llanto de niño es de aquel que mató la propia narradora, hijo de la familia clasista del pueblo para la que ella trabajaba, explotándola y denigrándola, aspecto que correlaciona lo sociológico con lo espectral desde lo sórdido o lo grotesco.

<sup>12</sup> Para más disquisiciones sobre esta dualidad y ejemplos textuales concretos, véase García-Valero, 2020: 32.

en la casa tras ser encerrado en un tabique de la misma, como en la propia condena y final aniquilación de Pedro Páramo, así como en otros personajes que se ven condenados a vagar, estáticos, por Comala, condenados por ser verdugos o víctimas de un pasado oscuro y abyecto cuya génesis colectiva y sociopolítica los separa del fantasma fantástico tradicional:

Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino [...] Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Éste es uno de esos pueblos, Susana (Rulfo, 2016: 73, 76).

#### 4. Conclusiones

Desde todas estas variaciones de *lo fantasmal/espectral*, los diferentes modos de *lo insólito* articulan distintas aproximaciones y expresiones de sus respectivas *(des)presencias*, modulando su expresión liminar o fronteriza entre lo natural y lo sobrenatural, la vida y la muerte o lo diegético y lo discursivo, actuando también como símbolos o alegorías de ideas y dilemas reales, generalmente sociológicos, que llegan a su máxima expresión con las modalidades más modernas, donde el foco se pone casi al completo sobre la realidad mundana, con tales *(des)presencias* como representaciones de ocurrencias materiales y/o psicológicas. Consecuentemente, también varía la noción de lo fronterizo, de la *liminaridad* y la *alteridad*, según cómo son observadas en cada época, entre qué ámbitos son proyectadas y cómo son finalmente catalizadas por estas figuras, pasando de aspectos metafísicos relacionados en las esferas mundana-divina o vida-muerte —de suma importancia para sociedades tan religiosas como la grecolatina y la pre-moderna— a ser inmanentes y simbólicas, en lugar de trascendentes o transitantes. Internas a la esfera realista y sociopolítica, cuyas fronteras impuestas son identitarias, sociales, nacionales, sexuales, psicológicas o interpersonales, siendo estas *(des)presencias* correlatos alegóricos de dichas ocurrencias y problemáticas reales, solo que llevadas hasta un espacio liminar intermedio en cuanto a su representación textual y hacia una praxis subversiva, bregando entre dos límites que se entremezclan, que se con-funden, y cuyas expresiones asintóticas más potentes se encuentran en modulaciones contemporáneas que juegan sobre una percepción relativa entre su realidad y su irrealidad, entre la diégesis y el discurso, entre lo patente y lo simbólico.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMANY BAY, Carmen (2016), «Narrar lo inusual», *Romance Notes* 56(1): pp. 131-141.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2022), «Líneas de fuerza de lo fantástico en las creadoras españolas del siglo XXI», *Signa* 31: pp. 97-103.

- CARRERA GARRIDO, Miguel (2018), «Silencios y metáforas: analogías en el uso de la ambigüedad en «El huésped» de Amparo Dávila y el cine de terror (pos)moderno», *Brumal* 7(2): pp. 187-206.
- CORTÁZAR, Julio (1970), *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- DERRIDA, Jacques (1997), *La diseminación*, trad. José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos.
- GARCÍA-VALERO, Benito (2020), «Los trazos en el cuerpo, el cuerpo a trazos: imaginario, lirismo y alteridad interior en la narrativa de lo inusual escrita por mujeres», *Brumal* 3(1): pp. 17-34.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (2015), «Estrategias narrativas de lo insólito en *Pedro Páramo*». En Inés Ordiz y Rosa María Díez Cobo (eds.), *La (ir)realidad imaginada Aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*, León, Ediciones Universidad de León, pp. 111-122.
- JACKSON, Rosemary (1986), *Fantasy: literatura y subversión*, trad. Cecilia Absatz, Buenos Aires, Catálogos Editora.
- LUISELLI, Valeria (2013), *Los ingravidos*, CDMX, Sexto Piso.
- MARTÍNEZ, Layla (2021), *Carcoma*, Jaén, Amor de Madre Editorial.
- NÚÑEZ DE LA FUENTE, Sara (2021), «La narrativa inusual en la literatura mexicana: un estudio sobre *Los ingravidos* y *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli», *Brumal* 9(2): pp. 83-106.
- PAOLA RODRÍGUEZ, Gina (2011), «Mímesis, violencia y modernidad. El tránsito de lo sagrado a lo prosaico en la teoría de René Girard», *Papeles de trabajo* 8: pp. 215-226.
- ROAS, David (2019), «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura* 81(161): pp. 29-56.
- RODRÍGUEZ CAMPO, Carmen (2023a), «Distorsiones clásicas, actualizadas y alteraciones *otras* de la monstruosidad no mimética en antologías colectivas de cuento en español del siglo XXI». En Natalia Álvarez Méndez (ed.), *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 205-230.
- (2023b), «Intimidad y monstruosidad. Cuestiones de lo femenino en relatos escogidos de la antología *Festín de muertos*». En Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello (eds.), *Monstruos insólitos en las grietas de lo real. Visiones de las narradoras hispánicas*, Berlín, Peter Lang, pp. 137-153.
- RULFO, Juan (2016), *Pedro Páramo*, Barcelona, Editorial RM.
- TODOROV, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- TURNER, Victor (2004), «Liminality and Communitas». En Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Londres, Routledge, pp. 79-87.



## EUGENIO F. GRANELL: CARTOGRAFÍA SURREALISTA DE AMÉRICA DESDE EL EXILIO

MARTA COVISA ANDARIAS

<http://orcid.org/0000-0001-6420-8810>

[covisa.marta@gmail.com](mailto:covisa.marta@gmail.com)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

**Resumen:** El propósito de este trabajo es abordar el estudio de la obra literaria de Eugenio F. Granell producida durante su etapa en el exilio tras la Guerra Civil española, atendiendo a la imagen de América que el autor presenta en su narrativa. Con este objetivo, se analizará la subversión de las fronteras entre civilización y barbarie respecto de la visión de Europa e Hispanoamérica en *Isla cofre mítico* y *La novela del Indio Tupinamba*, considerando tanto la experiencia vital propia del autor como su adhesión al movimiento surrealista. Se estudiará entonces la concepción escritural del espacio que se desprende de los textos, en tanto cruce de símbolo y materialidad —Lefebvre—, para tratar de examinar la revisión del concepto de lo americano que propone Granell a través de la disolución de fronteras tanto territoriales como artísticas, considerando siempre un valor superior al que apuntar: la libertad.

**Palabras clave:** Granell, Surrealismo, Exilio, América, Libertad.

**Abstract:** The aim of this paper is to study the literary work of Eugenio F. Granell produced during his time in exile after the Spanish Civil War, focusing on the image of America that the author presents in his narrative. To this end, it will be analysed the subversion of borders between civilisation and barbarism with respect to the vision of Europe and Latin America in *Isla cofre mítico* and *La novela del Indio Tupinamba*, considering both the author's own life experience and his adherence to the surrealist movement. We will then study the scriptural conception of space that emerges from the texts, as a cross between symbol and materiality —Lefebvre—, in an attempt to examine Granell's revision of the concept of the American through the dissolution of both territorial and artistic borders, always considering a higher value to aim for: freedom.

**Key words:** Granell, Surrealism, Exile, America, Freedom.

## 1. Eugenio F. Granell, exiliado

Estudiar la obra literaria de Eugenio F. Granell implica, en primer lugar, subrayar una vez más el problema historiográfico para la conformación de un canon que supone todo exilio, como sucede en el caso español tras la Guerra Civil. Buena parte de la obra de este autor, artista integral —pintor, escultor, músico y escritor—, o al menos la que consiguió un cierto reconocimiento, fue compuesta en sus años de exilio tras la contienda, en la que participó activamente a favor del bando republicano, luchando en las milicias del POUM y a través de su actividad en la prensa. Al finalizar la guerra, como tantos otros, tuvo que salir del país. En su caso, como suele destacarse, en calidad de doble exiliado: perseguido por un bando dada su filiación al POUM y por el otro por republicano y comunista. Tras pasar por los campos de concentración franceses, en París entra en contacto con Benjamin Péret o Wilfredo Lam, y en 1940 llega a República Dominicana, donde escribió algunos de sus primeros relatos en la revista que él mismo cofunda, *La poesía sorprendida*. Más tarde se trasladará a Guatemala, Puerto Rico y Estados Unidos —países todos ellos en los que tuvo una intensa actividad artística y cultural—, hasta su vuelta definitiva a España ya en la década de los 80<sup>1</sup>.

En el caso de Granell, la cuestión problemática que mencionábamos al inicio se desdobra. Como ya ha señalado José Colmeiro (2021: 153), la producción de un autor en el exilio no solo insta a reconsiderar los posicionamientos territorialistas de la historiografía literaria de un país —en realidad de ambos países, el de procedencia del autor y el del exilio en que la obra se produce —, o incluso a plantearse la posibilidad de un canon propio del exilio como realidad específica, modelos ambos que sobrepasan la noción de frontera nacional; sino que, como bien apunta el autor, estaría además planteando una necesaria reconfiguración de la perspectiva que la crítica ha venido manteniendo respecto del papel hegemónico de la novela realista en la narrativa de posguerra española, sumándose la obra de otros autores como Max Aub o Francisco Ayala.

Para Eugenio F. Granell, considerado el último de los surrealistas españoles, surrealismo y exilio aparecen estrechamente unidos desde el principio, puesto que es en esos años fuera de España en los que entra en contacto no solo con el movimiento, sino con los principales artistas del mismo. En Santo Domingo conoce a Breton y traba con él, desde ese momento, una duradera amistad. Como él mismo cuenta:

---

<sup>1</sup> Paco Tovar detalla en profundidad la biografía de Granell en su introducción a *La novela del Indio Tupinamba* para Edición do Castro (2001).

Marta Covisa Andarias (2024): “Eugenio F. Granell. Cartografía surrealista de América desde el exilio”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 26-42.

Yo el surrealismo lo había descubierto antes, gracias a mi amigo el pintor y poeta gallego Cándido Fernández Mazas, que trajo de París en 1934 o 1935 unos ejemplares de la revista *Minotauro* que me entusiasmaron. No había ningún protocolo para entrar en el grupo, sino que se entabló entre Breton y yo una gran amistad, y con eso bastó (Granell, 17 septiembre 1998).

Su obra plástica y literaria entronca desde entonces con las máximas del movimiento de vanguardia, del que no se distancia nunca. Y lo hace, como matriz creativa, a través también de su contacto con América en el exilio, desde la exploración del imaginario indígena que con tanta intensidad interesó también a Breton y a los artistas de su círculo, así como del tratamiento de temas y motivos tropicales, caribeños, primitivistas, con particular atención al indio como figura que protagoniza multitud de retratos, e incluso de autorretratos. Este interés etnográfico también se deja traslucir, además de en su propia obra, en su colección privada de piezas de América y África<sup>2</sup>.

El testimonio de autores como Eugenio Granell es entonces relevante no solo en sí mismo, sino precisamente en la relación que pueda mantener con otros textos escritos desde el exilio. Esta literatura ha venido suscitando un creciente interés en los últimos años, en gran medida, por cuanto tiene de recuperación de memoria histórica: «la memoria es “lo otro” de la historia» (Sánchez Cuervo, 2009: 5), en el sentido en que se empeña en rescatar sus aspectos más subjetivos, más vitales, más personales. La recuperación de autores como Granell exige, no obstante, poner entre paréntesis ciertos presupuestos homogeneizantes del corpus exílico para lograr una visión más plural de esta realidad. A nivel particular, es de destacar en el artista gallego su enfoque respecto de los lugares de acogida. Si bien hay mucho de cierto en las palabras de Francisco Ayala sobre la literatura del exilio, vertebrada no tanto por la idea de extranjería sino por el sentimiento de «conclusión y resumen de la catástrofe histórica padecida por todos los españoles, por nosotros, y también por quienes se quedaron dentro» (1981: 66), ello no debe implicar que otros autores no ahondaran en otras perspectivas. Granell participó intensamente en la vida cultural y artística de los países en los que residió: fundó revistas, entre las que destacaría la ya mencionada *La poesía sorprendida*, entabló relaciones con otros artistas tanto locales como extranjeros, publicó numerosos textos, inauguró sus primeras exposiciones. En todo momento tuvo un posicionamiento consciente acerca del exilio y de los exiliados, desde el que reflexionó en más de una ocasión sobre su actividad desde ese marco. Nunca consideró la experiencia desde una perspectiva pasiva, como un período de ausencia y de nostalgia:

---

<sup>2</sup> La colección se conserva en el museo de la Fundación Eugenio Granell.

No intrigar, no conspirar, no pensar en actos de fuerza. La obligación consiste sencillamente en ser buenos, ni menos, ni más (...); que todos nos esforcemos en borrar la leyenda de comunistas y rojos que una estupidez interesada ha lanzado sobre nosotros, y que todos nos demos cuenta de que el destino ha descargado sobre nosotros la estrecha labor de conquistar América. Reconquista que esta vez no ha de hacerse por el imperio de las armas, sino por la majestad de la inteligencia (*Arte y artistas en Guatemala*, 2012: 153).

Granell utiliza las palabras anteriores de Ossorio y Gallardo para definir la cuestión del emigrado. La lectura de esta cita hace destacar, más allá de la ironía con la que juega siempre en su escritura, dos aspectos de la obra y de su pensamiento que no dejarán de ser relevantes a lo largo de su producción: la primera, la forma en que asume elementos de las culturas americanas, con una inclinación creciente por aquellos componentes de origen prehispánico, al tiempo que no abandona nunca el interés y el apego por la cultura española propia; la segunda, la crítica a toda conquista por la fuerza, a todo uso de la violencia, que irá imponiéndose en sus reflexiones. En el mismo capítulo de la cita, dedicado a Manuel de Falla, afirma Granell que «la fuerza, a secas, fue siempre un valor menospreciado por el español» (2012: 151), lo que quiere decir por el español «de verdad», y así termina el texto con la certeza de que «Falla demuestra, con su conducta, cómo lejos de España se puede ser absolutamente español» (153).

Y quizá esta sea la dimensión de la obra de Granell que más destaque: no el anhelo de regreso, sino la indagación sobre América tanto como sobre España y sobre las posibilidades del diálogo entre ambas, desde su lugar en el exilio. El estudio de esta idea puede abordarse desde una perspectiva múltiple del mismo modo que se presenta en su obra, en la que traza puentes entre ambos continentes, redibuja la experiencia de la guerra y la posguerra yuxtaponiendo surrealismo y testimonio, o perfila las líneas que, a su entender, definen más ajustadamente lo americano: una auténtica cartografía del exilio caracterizada por el cruce constante de fronteras artísticas y culturales. Puesto que, como apunta también a propósito de Falla, «cruzó el océano para buscar en América lo que ya no existía en España: la libertad» (151).

Será la libertad, en un sentido amplio, la idea a la que apunta Granell a lo largo de toda su obra, puesto que para él se erige como sinónimo de arte y, por lo mismo, de creación. «Ninguna fuerza es más libertadora que la poesía. Poesía: arte de ser hereje» (2012: 69). El artista buscará acceder a realidades-otras desde las coordenadas estéticas del surrealismo que, como su propio nombre indica, pretende transgredir las fronteras convencionales en el arte para llegar a través de ello a reformular las convenciones sociales y el modo de vida. Para

Granell, no se trata solo de destruir sino de crear; de proponer un nuevo horizonte y ensanchar los límites para poder proyectar la imaginación creativa.

## 2. «Isla, libertad, surrealismo»

*Isla cofre mítico* aparece en Puerto Rico en 1951. Granell dice sobre el libro que trata «del barco y de la isla a que arribó, de lo que quedaba en la estela del navío y de lo que se inauguraba ante su proa» (1995: 11). El barco no era otro que aquel en que Breton, Masson, Lam, Serge o Mabile arribaban en su exilio a las costas americanas. Y el escritor no nos engaña en su descripción acerca de lo que pretende elaborar en las páginas: presente, pasado y futuro del surrealismo como renovación radical del arte y de América como un nuevo comienzo.

El desarrollo de estos presupuestos se conforma a través de un entramado poético de corte surrealista, en que los términos se suceden en un juego de metáforas y asociaciones, a veces lúdicas, a veces azarosas, de las que quizá el capítulo «Biblomancia» sea el mejor exponente: en él se recogen citas sobre islas de textos que, así lo escribe, ha tomado al azar. La propia estructura del libro parece responder a esa misma lógica, y sus materiales textuales se encadenan de modo similar a la técnica plástica del *collage*.

La idea que guía el planteamiento de Granell durante toda la obra, como ya se encarga de hacérselo saber en el título, es el concepto de mito: «Este es el libro de una isla situada en medio de la ruta que une un antiguo mito, casi esfumado, y la aparición de un nuevo mito que ya se hace sentir» (9). Como se puede intuir en estas líneas, el autor hibrida tanto el pensamiento de la América indígena como el pensamiento fruto de la concepción colonial para, a partir de ambos, generar un relato fundacional nuevo, valiéndose sin embargo de referencias bíblicas o de la mitología griega: el cofre que se abre remite, inevitablemente, a la caja de Pandora. En un juego anagramático en los últimos párrafos, Granell escribe «EVA igual a AVE igual a VEA igual a B. A. igual a A. B.» (1995: 58), asimilando a Eva, la primera mujer, con André Breton (A. B.). Por supuesto, ninguno de estos planteamientos se manifiesta de forma sistemática o diáfana, y quizá precisamente ahí radique su carácter legendario, en el uso de un lenguaje «mágico». Porque el mito es creación de los poetas, son los poetas visionarios los que crearán la nueva América, y así cita Granell a Pierre Mabile que, según nos cuenta, le comentó una vez:

El problema antillano me interesaba ya en Francia de manera abstracta, es verdad, porque el estudio teórico del juego de las civilizaciones me había llevado a pensar que la enfermedad

mortal de Europa debía de tener como consecuencia un nuevo resurgimiento de la América Central. En eso consiste el primer punto de la emigración del este al oeste [...]. Hoy día, tanto en ciencia como en sociología, los razonadores se han equivocado. Los poetas «visionarios», escrutando con mirada profética hacia lo lejos en el tiempo y en el espacio, son los únicos guías serios (1995: 12-13).

Los poetas visionarios, y ahí debemos entender, claro, surrealistas, son para Granell los únicos capaces de crear la leyenda del territorio al que están llegando estos artistas, que se conciben a sí mismos casi al modo de nuevos colonos y conquistadores, «pero ahora la conquista no atiende a ningún señuelo imperial. En vez de encastilladas ansias, va el poeta en pos del sueño de nube que Masson evoca, breve fuego fatuo encantador que sólo debe anunciar la plenitud poética» (31). Y la primera conquista que se plantea será la creación de la fábula, conquista simbólica.

Concebir el espacio real desde el horizonte de lo mítico, en primer lugar, requiere dotar de un carácter ideal a la isla. «Islas incógnitas, lejanas, inasibles, llaman a la mente ardiente, sacuden el cerebro y hacen brotar chispas del embotamiento a que lo reducen la lucha por la vida y el agobio del trabajo» (15). En este sentido, la isla es tenida por ideal utópico —motivo, por otro lado, recurrente en la tradición— que, siendo inalcanzable, dirige la acción y la predisposición. Unas líneas más adelante, expresa: «Las islas señalan el horizonte invisible, pero presentido, de la imaginación. Hacia ellas se encamina toda idea de ensueño, de fábula, de felicidad, de armonía, de calma, de pereza, de liberación» (16). A pesar de incidir de forma reiterada en las Antillas como espacio concreto que se describe —no en vano este libro se presenta como reescritura y, al mismo tiempo, en diálogo con la *Martinique charmeuse de serpents* de Breton—, este juego de localización y deslocalización fantástica recurrente en el libro eleva a la categoría de utopía el lugar que se describe. Es posible que el mismo juego sea el que lleva a Rafael Dieste, amigo cercano del artista, a referirse por carta de este modo a su lectura personal del texto:

Me alcanzó de lleno, creo que con toda pureza o transparencia, el efecto de su limpio juego —con «cartas a la vista»— y sobre todo de su resplandeciente poesía isleña. ¿Isleña? Algunos encendidos sueños estivales de acantilados, playas, roces y sirenas de la Ría de Arosa, se me avivaron de nuevo al paso de tus silogismos, espejos y metáforas. Claro que cabe barajar un poco y decir que Galicia, principalmente la costera, es Isla. Desde luego es gran sitio para soñar islas, así como los mitos aéreos que las comunican; muchas clases de islas (En Serantes, 2014).

La fabulación puede así llevar también, porque el propio texto lo permite, a asociar la isla deseada, mítica, con otro espacio de libertad idealizada, como en este caso Dieste lo relaciona con su Galicia por vía del afecto.

Marta Covisa Andarias (2024): “Eugenio F. Granell. Cartografía surrealista de América desde el exilio”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 26-42.

A pesar de la correspondencia que el autor establece de la Isla con las Antillas, o en ocasiones con otras islas reales mediante la analogía lúdica —como hace con la Santa Elena de Napoleón—, Granell caracteriza la Isla en ciertos puntos de manera más específica a través, más que de la toponimia, del imaginario. Como se ha mencionado antes, *Isla cofre mítico* no puede entenderse sin el libro de Breton, en el que se relataba, siguiendo el modelo del libro de viaje, la llegada y el deslumbramiento con la isla de la Martinica acompañado de algunos amigos surrealistas. De sobra es conocida la fascinación del movimiento por el indigenismo desde antes incluso de su llegada a las costas antillanas. En este sentido, ya en 1939, escriben Breton y Leiris en la revista *Minotaure*: «la solution vitale n'est pas dans le recul mais dans l'avance VERS LES NOUVEAUX TERRITOIRES. Ces territoires, notre ambition a été de les désigner, de les définir» («Éternité de Minotaure», 1 mayo 1939). Y de la misma manera que Breton informa en su libro de que «avons-nous été conduits, dans les pages qui suivent, à faire une part au langage lyrique, une autre au langage de simple information» (1972: 9), líneas que recoge también Granell en *Isla cofre mágico*, debemos entender que tanto en el primero como en la obra del autor gallego ambas vertientes estarán entrecruzadas.

Volvamos al libro de Eugenio Granell. El texto que despliega ante el lector se va tejiendo entre el colibrí, la serpiente, el oro, la sangre, la garza, la selva, los pechos de mujer. El imaginario de lo exótico es el eje caracterizador de la isla, del nuevo territorio que se anuncia, a menudo en asociación encadenada de signos y símbolos para la creación de nuevas realidades visionarias: «En la ventana abierta de la isla como caja mágica, amparada por el ave paradisiaca que participa de los tres reinos, madura la manzana destinada a una Eva Serpiente que ya la serpiente no atormentará» (1995: 48). No solo en el texto, sino en las ilustraciones —tal y como Masson hiciera en sus ilustraciones de *Martinique charmeuse de serpents*— los motivos naturales que Granell representa son de un exotismo surrealizante, muy vivo. La recreación de América del exiliado Granell se inscribe dentro del afán compartido por los surrealistas por este imaginario de lo exótico. Sin embargo, conviene matizar la forma en que la imagen de América es representada, más allá de la impresión exuberante de su superficie. El interés etnográfico de los surrealistas fue en gran medida, tanto más que seducción estética, un dispositivo político contra la institución artística y el poder y la cultura burgueses —según su máxima de *épater le bourgeois*— (Tyhacott, 2003). Ya en la búsqueda de lo insólito artístico y de la libertad formal que rompiera los moldes anteriores hay de por sí un

posicionamiento, que pudo verse reforzado por la reivindicación de la alteridad periférica<sup>3</sup>, retroalimentándose uno y otro. En *Arte y artistas en Guatemala*, Granell advierte:

Pero el tema [indigenista], por sí solo este u otro cualquiera, no pasa de ser un simple motivo incapaz de ampliar el horizonte de la creación. En sí mismo, el tema, indígena o no, nada supone. De ahí que cuando el tema, en vez de fin es un medio [...], pueda dar el resultado espléndido que aquí se ofrece (2012: 149).

Este y otros pasajes deben alertarnos para no caer en perspectivas críticas anacrónicas: el tema indigenista implica, en el autor, hibridación temática y estilística entre lo americano y lo hispánico, a lo que no llega a renunciar en ningún momento. Muy por el contrario, para él, la poesía es el lugar en «donde volviendo lo español a ser íntegramente español, e igual lo indio, es posible hallar lo uno y lo otro en un solo ser, sin contradicción» (2012: 72). Tomamos como ejemplo en *Isla cofre mítico* la crítica explícita a la violencia colonial, para lo que el autor no solo se vale de motivos indigenistas, sino también esgrime los versos de autores como Césaire en favor de las revueltas negras antiesclavistas de 1848. Incluso en los pasajes de denuncia explícita, es necesario recalcar que en raras ocasiones hay un señalamiento directo hacia las potencias causantes<sup>4</sup>. La figura del «capitán lagarto», militar sanguinario en *Isla cofre mítico*, se convierte en personaje tipo que encarna de manera simbólica la crítica contra la violencia, toda violencia, infringida a los nativos como dispositivo de sumisión. En respuesta a ello, el imaginario de lo indígena —mediatizado por el surrealismo— se vuelve presagio de liberación, y así el colibrí es «el pájaro símbolo de la libertad nimbado por el color de la esperanza. El rojo de todas las revueltas anuncia siempre el verde» (1995: 47). Contra la represión, evoca Granell las palabras de Mabilie por las que dice «debe producirse un nuevo resurgimiento de la América Central. ¿Resurgimiento de qué? Sin duda, de la libertad y la poesía: de la vida» (48).

Aun con todo lo anterior, resulta llamativa la insistencia del texto en una característica específica de la isla más allá de su fascinado ideario exotista, o de su localización particular. Destaca así la radical espacialización de esta y, precisamente por este motivo, la posibilidad de habitar el territorio. Incluso cuando se refiere a ella, en abstracto, como lugar de la fantasía, las metáforas utilizadas parten siempre de la dimensión espacial, y así llega a afirmar que «no

<sup>3</sup> Si bien no exento de críticas. En su análisis de la *Martinique* y del proyecto surrealista de reivindicación de los imaginarios otros, Dash afirma «This is not otherness translated or repackaged for home consumption but a rehabilitative reification that promotes radical otherness» (40).

<sup>4</sup> Sí aparecen alusiones más explícitas en su obra posterior *La novela del Indio Tupinamba*, como veremos después, dado su carácter testimonial.

Marta Covisa Andarias (2024): “Eugenio F. Granell. Cartografía surrealista de América desde el exilio”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 26-42.

es tardío el descubrimiento que efectúa Breton de estas “zonas ultrasensibles de la tierra”. No lo es, porque no hay ni pronto ni tarde, sino sólo aquí y allá, siendo el tiempo una dimensión desconocida del espacio». En este punto, la espacialización ya es total, suprimiendo incluso la dimensión del tiempo. Es manifiesto el contagio de la visión no lineal del espacio y del tiempo que a Granell —lo mismo que a otros surrealistas— le entusiasmó de la concepción de muchas culturas prehispánicas. Como señala Estelle Irizarry, «en Guatemala Granell hizo un sorprendente descubrimiento: que los mayas eran surrealistas» y lo fueron antes que el grupo de artistas<sup>5</sup>, «por el concepto libertador del tiempo» (2000: s.p.). Estos saltos, confusiones y límites difusos se dejan translucir en toda su obra, tanto pictórica —en la representación de la dimensión y del espacio de herencia cubista que fusiona con el surrealismo—, como en sus textos<sup>6</sup>. La lógica espaciotemporal que sigue es la del azar, la de la asociación poética, la de la analogía. Repensar el modo de representación del *cronotopo*, utilizando la terminología de Bajtín, constituye una redefinición radical de la relación social y personal con el entorno. Es, por un lado, la cesión del poder de configuración a una lógica subalterna; y es, en fin, la lógica «liberadora» a la que aspiraba el surrealismo, la misma por la que Granell puede afirmar que «Isla, libertad, surrealismo son los lados que componen un mismo triángulo—geometrización lo más escueta de la isla» (1995: 16).

Y esto es lo que emerge a lo largo de sus páginas. El nuevo territorio que Granell y otros artistas comenzaron a descubrir en su exilio era América, pero no se agotaba en América. El espacio al que refieren es una consecución de signos entrecruzados en los que «isla, libertad, surrealismo» se identifican mediante la yuxtaposición. La línea principal que trama el texto es la idea de libertad que se anuncia, el «nuevo mito» que el libro anticipa fundamentado sobre el territorio americano y el arte surrealista. Pero para habitar el mito es necesario, como se ha visto, espacializar la escritura, o lo que es lo mismo, redefinir la habitabilidad de un territorio a través de su invención en la escritura. Si el hallazgo surrealista de América es el de una América surrealista, también en buena medida lo es porque está siendo recreada desde ese horizonte.

---

<sup>5</sup> Carmen Cañete compara, desde esta perspectiva, la propuesta de Granell con la de lo real maravilloso de Alejo Carpentier (cf. Cañete Quesada, 2019).

<sup>6</sup> Las rupturas del orden espacial y temporal son constantes y muy variadas, ya en sus libros ensayísticos «la catedral de la Sagrada Familia, de Barcelona, es una catedral maya... Gaudí parece un maya... ¡Estoy seguro!» (*Arte y artistas de Guatemala*, 106), como en sus textos de ficción. Por ejemplo, en un episodio de *La novela del Indio Tupinamba* pasan de la España de posguerra a la ficticia República Occidental del Carajá americana abriendo simplemente una puerta y descendiendo «por la gran escalinata de piedra, construida en tiempos de la colonia» (2001: 241).

Cuando André Breton describe la isla, su contacto con el otro, «ce que Breton voit en face de lui, ce qu'il reconnaît, ce n'est pas un paysage, c'est un texte déjà lu, c'est une réminiscence littéraire» (Rosello, 1996: 68). Más allá de las referencias intertextuales, innegablemente relevantes —en ambos casos—, el hecho es que el texto de Granell lleva esta afirmación hasta la identificación de ambos términos, de la realidad y su reflejo textual. «En medio del dramático hundimiento de la vida conocida, el surrealismo es la sola isla salvadora capaz de mantener a flote a quienes tengan fe y coraje para acercarse a ella» (Granell, 1995: 18). Del mismo modo en que América acoge a los exiliados, el arte surrealista se erige con el mismo fin salvífico de futuro: dos promesas visionarias. Es atractiva la idea de establecer una relación entre la realidad del exilio, realidad forzosamente transfronteriza, y la idea de la trasgresión de límites que busca el surrealismo, pero que, al mismo tiempo, la representación escogida sea el motivo mítico de la isla: motivo que teje fronteras por todas sus caras. Que fuerza, en todo caso, una necesaria transvaloración de los valores tradicionales —artísticos y sociales— para lograr la permeabilidad de dichas fronteras.

El Nuevo Mundo es la vida que despunta tras la violencia que desmorona Europa, surgido asimismo de una historia de violencia, «isla de la libertad, trono de la mujer niña anunciada por Breton» (59). Es, pues, el surrealismo el encargado de anunciar los valores de la América definida en estos textos, encabezados por la idea de emancipación.

### 3. Breve incursión a *La novela del Indio Tupinamba*

El examen realizado del texto anterior asienta las bases conceptuales del análisis que se propone de esta obra, sin duda la que más atención ha recibido por parte de la crítica dentro de la producción del autor —sin ser, por otro lado, una atención desbordante—.

La novela presenta una trama más bien difusa en la que el protagonista, el Indio Tupinamba, es testigo de las más variadas escenas de la Guerra Civil española, posteriormente del exilio en la ficticia República Occidental del Carajá —fácilmente distinguible como República Dominicana—, y de la posguerra de nuevo en España. El hilo conductor es tenue y da paso a una escritura surrealista, a menudo caricaturizante y grotesca, mediada entre el humor y el horror. El carácter testimonial de la obra es evidente, lo que no excluye la visión imaginativa surrealista. Es precisamente esta lógica —o su falta de— un aspecto a menudo señalado como cauce idóneo mostrativo del absurdo y del horror que supuso la Guerra Civil, en realidad, toda guerra (Moreno-Caballud, 2009). La ausencia de argumento definido sirve a la novela para poner de relieve la imagen textual como material

constitutivo en que se sustenta, casi como si de una sucesión de cuadros se tratase. Esta estructura a modo de *collage* es común a toda la obra de Granell, afín al gusto por las asociaciones insólitas y el azar, tal y como señalábamos ya en *Isla cofre mítico*.

El trasvase conceptual entre elementos textuales y elementos pictóricos en la obra de Granell no es una puntualización anecdótica, y es un objetivo que el propio autor señala, llegando a decir que una pintura puede leerse como se lee un libro (en Rodríguez Fontela, 2020: 719). El cruce de texto e imagen es fundamental en la obra, en la que mediante la palabra se construyen escenas tan visuales como el puente de fuego del capítulo homónimo, lugar de disputa entre dos funerarias enfrentadas regentadas por hermanos; o el espejo roto en que se convierte la Sierra Cremallera durante la batalla, «diluvio de espejos que duplicaba, cuadruplicaba, centuplicaba las amputaciones, agujoneando el cielo con retortijones de dolor» (Granell, 2001: 170). La propia palabra se vuelve material visual durante el fragmento, proliferan las sucesiones conceptuales y las repeticiones de términos similares, de las mismas grafías o de sonidos: «espejos de escarabajos, rojos espejos de renacuajos cojos, agujeros de espejos, espejos de los espantos, de los espantajos, de los espantapájaros, espejos cuajados de jeringas y gargajos, espejos desgajando a tajos los atajo» (2001: 118). La «j», tanto en su representación gráfica como sonora, parece dibujar un corte, una herida, de la que se vale el autor una y otra vez durante el fragmento, aprovechando también la metáfora del espejo roto para forzar la repetición.

La relevancia del elemento visual se ve potenciada mediante el contraste de perspectivas. Por lo general, es precisamente el Indio Tupinamba el personaje que se presenta como la figura más cuerda dentro del absurdo de las situaciones, subvirtiendo así los términos de civilización y barbarie heredados de la tradición. El juego de perspectivas se introduce ya desde el inicio: lo primero con lo que se encuentra el lector son dos imágenes en las que aparecen dos indios según la representación etnográfica prototípica, y al pie de foto se dice «El Indio Tupinamba —izquierda— autor de esta novela, con el redactor —derecha— de la misma» (2001: 56). El redactor es, pues, el mismo Granell. La propuesta, del mismo modo que en la serie de autorretratos en los que se caracterizaba a sí mismo como indio, parece plantear un cruce de fronteras respecto a la propia identidad, en tanto elección de una identidad otra a la que amoldarse en virtud de los valores que Granell juzga más positivos.

El juego metaliterario continúa al inicio de la novela —cuyo título, *La novela del Indio Tupinamba*, resulta de por sí un giro metaliterario divertido—, que se abre con «Esta novela empieza contándole al lector que un Señor entró en una librería y, dirigiéndose al Dueño de

la misma, le preguntó —como es lo correcto—, que si él era el dueño de la librería» (57). Para el siguiente capítulo descubrimos que el dueño de la librería es el Indio Tupinamba y el señor es un conquistador español que pasa inmediatamente a intentar cortarle la cabeza. No es azaroso el reparto de papeles elegido, siendo el indio quien regenta la librería, quien está por tanto en contacto más directo con los libros —objeto representativo del conocimiento por excelencia—, mientras que el conquistador es caracterizado por el uso indiscriminado de la violencia, al igual que el «capitán lagarto» de *Isla cofre mítico*.

A lo largo de toda la obra, Granell se vale del disfraz como elemento de cambio y transformación para incrementar la multiplicidad de perspectivas, como creación de nuevas visiones que propician el absurdo y desestabilizan el paradigma de comprensión lógica que caracteriza el pensamiento occidental y contra el que el surrealismo se rebela. El contraste de perspectivas, como parece claro, no se reduce al mero rasgo anecdótico, sino que constituye uno de los planteamientos fundamentales de la novela, en tanto presenta, por contraste, la visión de una España que se desintegra, al tiempo que lo indígena se esgrime como su contraparte. El capítulo «El Indio Tupinamba visita a un general» es especialmente representativo:

—¿Cómo siguen las Américas?  
—¡Bien, gracias!  
—¿No hacen ustedes guerras por allá?  
—Pocas y pequeñas (95).

La conversación continúa evolucionando en la misma línea, mostrando al indio como la figura que representa la civilización y al general español como un ignorante y un bruto. A lo largo de la novela, comprobamos que tales características serán aplicadas a todo el país, no solo a algunos de los personajes que lo habitan, consecuencia directa de la barbarie propiciada por la Guerra Civil. Más adelante en la obra, a propósito del regreso a España del protagonista tras su período en el exilio, se anota «¡Y qué atrasada estaba, la madre patria!» (203). Por el contrario, las referencias a la cultura prehispánica son siempre positivas, lo cual no significa que todas las referencias a América lo sean. Granell, que también fue testigo de la dictadura de Trujillo en República Dominicana y sus consecuencias, no idealiza el país representado en la novela y, con el mismo humor crítico con que caracteriza las descripciones de España, representa la inestabilidad política: «en el ajetreo del motín, depusieron al general que tenían que imponer, aclamando, por equivocación comprensible, si se tiene en cuenta la similitud de sus respectivos uniformes, al que habían propuesto derrocar» (259). La crítica

llega incluso a lo grotesco, como sucede en el episodio de la grotesca defensa de la violación de la madre de Teddy Lincoln Zamora, poeta del régimen, por parte del «Boss», el dictador.

El indio, como el propio autor, es un exiliado que no puede pertenecer ni a un lugar ni al otro. Lo cierto es que la defensa de lo indígena en Granell se apoya en los mismos presupuestos que venimos tratando de analizar en el caso de su obra *Isla cofre mítico*: una imagen estilizada de América que representa el ideal de libertad surrealizante, de promesa visionaria de futuro, a través del imaginario del pasado prehispánico.

El final ascensional del Indio Tupinamba parece corroborar esta visión. Para salvaguardarse a sí mismo, el personaje toma la decisión de elevarse a un lugar abstracto, dejando atrás tanto España como América, lugares degradados por los conflictos, única vía para mantener la libertad. Este pasaje, particularmente rico en metáforas y figuras literarias, aparece granado de imágenes propias del mismo imaginario indigenista que recreaba en su libro anterior. La historia termina «al anochecer, entre la bruma opaca que cobija a los brujos-arapongas y a los guacos-guardianes de la dura pirámide durmiente amasada con mazorcas de maíz» (282).

#### 4. Habitabilidad del espacio mítico

El estudio de todo el entramado anterior pone de relevancia la necesidad de reflexión de la obra a partir de las siguientes cuestiones:

- i. La disolución vanguardista de las fronteras entre arte y realidad, proyectándose de forma indiferenciada mediante mecanismos poéticos y artísticos de lo insólito y lo lúdico. Por consecuencia directa, la transgresión de los límites en el arte apunta a tener un impacto en la realidad experiencial.
- ii. La «habitabilidad» de los espacios artísticos cuya proyección genera, a su vez, nuevas conformaciones de los espacios reales.
- iii. Las aportaciones para la historiografía literaria y el canon dentro de la especificidad que la obra de este autor presenta sobre el exilio en su reflejo textual.

Todas ellas responden, en cierta medida, a la pregunta sobre la construcción de modelos discursivos, entre lo artístico y la realidad social y cultural. De esta pregunta, demasiado amplia para poder ser contestada aquí de forma suficiente, sí que pueden extraerse algunas líneas de análisis interesantes para abordar la obra de Granell.

La disolución vanguardista de las fronteras entre arte y realidad, por descontado, no pasa por generar un arte realista a través del material de la experiencia, sino por redefinir el

discurso con que comprender la realidad desde una óptica nueva que trabaje con mecanismos exclusivos de la práctica artística, aun dialogando con aquellos puntos de la «realidad» en que estos mecanismos cobran vida. Siguiendo a teóricos como Rancière, consideramos la imaginación (también podríamos apuntar al sueño en el caso concreto del surrealismo), en tanto *poiética*, creadora, como una potencia con capacidad de agencia sobre la realidad, capaz de construirla —o reconstruirla— a través de la «fraternité des métaphores» (Rancière, 2003: 65), que pone en marcha una reordenación de la lógica: neutralización de las fronteras entre arte y vida, cuando no anulación de las mismas. Recordamos aquí que es una máxima del surrealismo, y el artista gallego no es en ello una excepción, la voluntad de instaurar e instaurarse en la imaginación creadora, en detrimento de la descripción realista que no es capaz de plasmar el mundo (Fernández, 2014: 141).

Granell reformula América desde el exilio, a través de la metáfora y la yuxtaposición, hasta convertirla en «crisol mágico», en un lugar con la misma capacidad imaginativa que la fantasía o que el arte surrealista, mito profético, visionario. Aunque quizá sea en *La novela del Indio Tupinamba* donde llegue a cristalizar con más fuerza la reconstrucción de la perspectiva de la cultura americana prehispánica. En cualquier caso, queda patente que la representación en la obra de Granell tanto del exilio como de su localización espacial, choca con la idea que vertebra la producción de una amplia nómina de escritores: el exilio como «no lugar» e incluso como un «no tiempo», a la espera del regreso. Motivos que, más allá de su prevalencia, ya se han convertido en tópico recurrente para la crítica a la hora de abordar la literatura.

Asumiendo la capacidad del discurso artístico para intervenir sobre nuestra percepción de la realidad, se puede comprender fácilmente también su capacidad como agente en la producción del espacio, actuando de modo similar a otros. Las aportaciones de Henri Lefebvre al respecto pueden arrojar luz sobre el asunto. Como el autor indica, la investigación del espacio, en su consideración tanto de producto como de productor, concierne no solo al espacio físico-epistemológico, sino también entendiendo este como lugar en que se desarrollan la práctica social y los fenómenos sensibles, tanto como la proyección de lo imaginario y de lo simbólico (2013: 72). Así, el espacio se nos presenta siempre a través de un ejercicio dialéctico entre su dimensión material y su dimensión simbólica, a la cual pertenece la forma en que ese espacio es vivido por sus habitantes, es

decir, aparece atravesado por la experiencia y la emotividad<sup>7</sup>. De modo análogo sucede en la concepción del espacio textual, dentro de la escritura; aun siendo inmaterial, signos y asociaciones, no se entiende sino como cruce de símbolo y dimensión material sobre la cual estaría trabajando. En otras palabras, la construcción del espacio textual asienta su base sobre la realidad para así reproducir o modificar su dimensión simbólica, connotativa.

Así entendido, el espacio literario esboza, en primera instancia, un *hábitat*, una descripción física (Lefebvre, 1978: 209), cuyo grado de apego con una zona real es variable, un amplio abanico de mundos posibles. Pero escribir sobre el espacio significa apuntar hacia su habitabilidad, en tanto que «habitar, para el individuo o para el grupo, es apropiarse de algo. Apropiarse no es tener en propiedad, sino hacer su obra, modelarla, formarla, poner el sello propio» (210).

La propuesta de Granell, tal y como aparece ya en el modelo de Breton, pasa por resignificar el lugar que, de hecho y no como figura retórica, habitaron —República Dominicana o Puerto Rico, en el caso de Granell—. No es esta una actividad naif; reevaluar las categorías de percepción y de descripción del entorno, resignificar desde el mismo lenguaje, es un modo de actuación sobre el mundo (Bourdieu, 2000: 137), por tanto, de posibilidad de cambio. Ahora bien, la forma en que aparece caracterizado este espacio resulta esencial para translucir el alcance de tal actividad transformadora. Al acercarnos al texto de Granell, puntualmente habíamos identificado como «utopía», en diálogo con otros textos ya desde la tradición clásica, las coordenadas espaciales que se generan y se exploran a través de un discurso mítico o legendario. En realidad, no puede sostenerse que la representación que propone el texto sea la de un «no lugar», puesto que, a pesar de su aspiración ideal, opera sobre un territorio físico. Quizá lo relevante sea, precisamente, que su representación se fundamenta sobre la tensión entre el espacio material y el conflicto en que estallan los discursos culturales y simbólicos asociados a este. El texto, en este sentido, impone la dialéctica necesaria —volvemos a remitir a la idea del «crisol mágico»— para que del choque emerja un discurso nuevo, e incluso, según apuntaba la voluntad surrealista, una lógica discursiva nueva.

Partiendo de esta base, un segundo nivel de análisis apunta directamente a la revalorización del referente por parte de Granell: es decir, la resignificación del territorio real

---

<sup>7</sup> Lefebvre presenta, en realidad, una «trialéctica» en lugar de una dialéctica, entre el espacio percibido, el espacio concebido y el espacio vivido (97-98). Las dos últimas dimensiones se corresponden con el plano de lo simbólico, diferenciándose por su carácter científico-técnico o emotivo-afectivo, respectivamente.

apelando a un «tercer espacio»<sup>8</sup> aún en formación, caracterizado por la hibridación, por la puesta en valor de un amplio espectro de elementos culturales prehispánicos, no obstante, sin renunciar al bagaje cultural de origen europeo. Que busca, ante todo, regirse por la idea de libertad. Retomando lo que ya quedó apuntado al inicio, la idea de libertad formal a la que aspira Granell no resulta únicamente lúdica, sino que el cruce de las fronteras estéticas resuena también en la concepción de la realidad.

El repaso anterior pretende haber mostrado, como ya se apuntó al comienzo, la necesidad de seguir reivindicando el lugar de escritores como Granell en la nómina de autores del exilio, precisamente en lo que aportan de divergente respecto del discurso «canónico» sobre el mismo. Si logramos reconocer un patrón en la obra de otros autores que tematizan el exilio, no resulta menos interesante que Eugenio F. Granell opte en su narrativa por resemantizar, precisamente, la visión del lugar al que debe acogerse en calidad de exiliado. La idea de no-lugar se pierde en la medida en que el autor busca formas nuevas de reformular dicho lugar, partiendo desde la concepción misma del espacio. La cuestión, entonces, señala hacia el análisis de este tipo de discurso artístico que opta por subvertir los modelos, tanto formales como en lo tocante a la percepción social y cultural, pero sin perder nunca de vista el contexto del cual parten y con el que están dialogando.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA, Francisco (1981), «La cuestionable literatura del exilio», *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Aborros de Asturias*, 2, n. 8, pp. 62-67.
- BHABHA, Homi (1994), *The location of culture*, London, Routledge.
- BOURDIEU, Pierre (2000), «Espacio social y poder simbólico», en P. Bourdieu, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, pp. 127-142.
- BRETON, André (1972), *Martinique charmeuse de serpents*, Paris, Éditions Pauvert.
- BRETON, André y LEIRIS, Michel, «Eternité de Minotaure», *Minotaure* (Paris) 12-13, 1 de mayo de 1939, pp. 1-2.

---

<sup>8</sup> Bhabha lo expresa del siguiente modo en *The location of culture*: «the theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an *international* culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity*. To that end we should remember that it is the «inter» —the cutting edge of translation and negotiation, the *in-between* space— that carries the burden of the meaning of culture. It makes it possible to begin envisaging national, anti-nationalist histories of the «people». And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves» (1994: 38-39). Al tomar el concepto de «tercer espacio» no lo hacemos sin reservas; las implicaciones no son exactamente las mismas, aunque pueda darse un trasvase conceptual.

Marta Covisa Andarias (2024): «Eugenio F. Granell. Cartografía surrealista de América desde el exilio», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 26-42.

- CANETE QUESADA, Carmen (2019) «La propuesta de Alejo Carpentier en "Lo real maravilloso de américa" (1948) y la mirada surrealista insular en isla Cofre mítico (1951) de Eugenio F. Granell», *Vistas al patio*, 14, pp. 60-78.
- COLMEIRO, José (2021), «La conquista boca abajo. La novela del indio Tupinamba de Eugenio Granell» en J. Colmeiro, *Cruces de fronteras: globalización, transnacionalidad y poshispanismo*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 152-175.
- DASH, J. Michael (2002), «The Madman at the Crossroads: Delirium and Dislocation in Caribbean Literature», *Profession*, pp. 37-43.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2014), «De la página al lienzo: pintores para la literatura hispanoamericana de vanguardia», en S. Millares (ed.), *En pie de prosa: La otra vanguardia hispánica*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 129-144.
- GRANELL, Eugenio F. (1995), *Isla cofre mítico*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- GRANELL, Eugenio F., «Autorretrato en letras», *ABC Cultural* (Madrid), 17 de septiembre de 1998, p. 32
- GRANELL, Eugenio F. (2001), *La novela del Indio Tupinamba*, (P. Tovar, Ed.), Sada, Edición do Castro.
- GRANELL, Eugenio F. (2012), *Arte y artistas en Guatemala*, Madrid, Ollero y Ramos Editores.
- IRIZARRY, Estelle (2000), *La inventiva surrealista de E. F. Granell*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- LEFEBVRE, Henri (1978), *De lo rural a lo urbano*, Barcelona, Península.
- LEFEBVRE, Henri (2013), *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing.
- MORENO-CABALLUD, Luis (2009), «Viaje al centro del horror: surrealismo, humor y destrucción en "La Novela del Indio Tupinamba", de Eugenio F. Granell», *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 34, n. 1, pp. 159–183.
- RANCIÈRE, Jacques (2003), *Le destin des images*, Paris, La Fabrique.
- RODRÍGUEZ FONTELA, M. Ángeles (2020), «Juan Larrea y Eugenio F. Granell frente al "Guernica". Dos interpretaciones desde el exilio republicano», *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, 7, pp. 709–726.
- ROSELLO, Mireille (1996), «Martinique, charmeuse de serpents: "Changer la vue" sous les Tropiques», *L'Esprit Créateur*, 36, n. 4, pp. 64-75.
- SÁNCHEZ CUERVO, Antolín (2009), «Memoria del exilio y exilio de la memoria», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 735, pp. 3-11.
- SERANTES, María Aránzazu (2014), «Un pasado presente: correspondencia entre Eugenio Granell y Rafael Dieste». *Revista Surco Sur*, 37-39.
- TYHACOTT, Louise (2002), *Surrealism and the Exotic*, London, Routledge.

Marta Covisa Andarias (2024): "Eugenio F. Granell. Cartografía surrealista de América desde el exilio", *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 26-42.

## HÉCTOR A. MURENA: EL RETORNO DE AMÉRICA

JUAN JOSÉ GUTIÉRREZ CASTRO

<https://orcid.org/0009-0009-7024-7942>

[juguti02@ucm.es](mailto:juguti02@ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**Resumen:** Este artículo busca revisar uno de los ensayos más importantes sobre el pensamiento americanista: *El pecado original de América* (1954) del escritor y traductor argentino Héctor A. Murena (1923-1975), obra que trata de aproximarse al tema americano desde una concepción metafísica y mítica del mundo. Según su autor, con frecuencia la idea de América se ha visto desde distintos tipos de dualismos que se pueden resumir en la clásica dicotomía sarmientina de “civilización/barbarie”. Entendiendo que América se funda inevitablemente sobre una condición trágica marcada por un “segundo pecado original”, Murena aboga por superar todo dualismo inmanente y toda mirada científica y sociológica (pretendidamente objetiva) para proponer la idea de una América trascendente, ahistórica y metafísica, alcanzada por medio de lo que él mismo denomina “transobjetividad”. Así pues, nuestro propósito consiste en exponer y desentrañar las principales nociones que el ensayista desarrolla en su libro, tratando de mostrar sus posibilidades interpretativas teniendo en cuenta la idea de la decadencia occidental y el interés posterior de Murena por la filosofía de Oriente.

**Palabras clave:** América, decadencia de Occidente, filosofía oriental, metafísica, historia.

**Abstract:** This article seeks to revisit one of the most important essays on (Latin) American thinking: *El pecado original de América* (1954) by the Argentinian writer and translator Héctor A. Murena (1923-1975), a work that attempts to approach the American theme from a metaphysical and mythical conception of the world. According to its author, the idea of America has often been seen from different types of dualisms that can be summarized in the classic Sarmiento's dichotomy of "civilization/barbarism". Understanding that America is inevitably founded on a tragic condition marked by a "second original sin", Murena advocates overcoming all immanent dualism and all scientific and sociological (supposedly objective) views to propose the idea of a transcendent, ahistorical and metaphysical America, which is reached through what he himself calls "transobjectivity". Thus, our purpose is to expose and unravel the main notions that the essayist develops in his book, trying to show their interpretative possibilities considering the idea of Western decadence and Murena's later interest in Eastern philosophy.

**Keywords:** América, Western decadence, Eastern philosophy, Metaphysics, History.

Y así fue como Dios lo expulsó del jardín del Edén para que trabajara la tierra de la que había sido formado. Habiendo expulsado al hombre, puso querubines al oriente del jardín del Edén, y también un remolino que disparaba rayos para guardar el camino hacia el Árbol de la Vida.

*Génesis*, III, 23-24

Out —out are the lights— out all!  
And, over each quivering form,  
The curtain, a funeral pall,  
Comes down with the rush of a storm,  
And the angels, all pallid and wan,  
Uprising, unveiling, affirm  
That the play is the tragedy, “Man”,  
And its hero the Conqueror worm.

«The Conqueror Worm»,  
Edgar Allan Poe

## 1. Introducción

Tres son los ensayos fundamentales, aparecidos en el contexto de los años 50, que abordan el problema de la identidad americana en el marco de una reflexión sobre la modernidad: *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz; *El pecado original de América* (1954), de Héctor A. Murena; y *La expresión americana* (1957), de José Lezama Lima. Todos ellos, con sus evidentes diferencias y puntos de vista particulares, comparten una misma preocupación por la historia y el destino de América, así como una mirada común en torno a la idea americana, indagada desde el plano del lenguaje y la literatura. Según Patricia Esteban, «el ensayo que se reconoce bajo el nombre de “ensayo americanista” parecería señalar desde esta designación aquello a lo que apunta su escritura: América como realidad que se cuestiona desde un género que la construye como realidad» (2008: 102). Esta es la condición de estos tres hitos señalados del pensamiento americanista.

Ahora bien, en esta ocasión, nos ocuparemos del segundo de ellos: *El pecado original de América*. Su autor, Héctor A. Murena (Buenos Aires, 1923-1975), cumplió el año pasado (2023) el primer centenario de su nacimiento. Sirva este trabajo como homenaje a su obra. Ensayista, poeta, narrador y dramaturgo, H. A. Murena participó en revistas argentinas literarias tan importantes en su momento, como lo fueron *Sur*, *Cuadernos* y *Contorno*. Sin embargo, podemos decir que éste es uno de los grandes olvidados de la literatura argentina del siglo XX; tal vez, por el hecho de ser una figura de pensamiento minoritario y poco convencional al margen de los círculos intelectuales de moda de la época, y con una obra

inclasificable, que, en muchos casos, suele ser desvalorizada con el apelativo fácil de “hermética”.

Diego Poggiese (2006: 3) establece dos etapas en su recorrido literario e intelectual: una vinculada con el período del peronismo —años 40-60—, marcada por la influencia de la Escuela de Frankfurt (Horkheimer, Adorno) y de otros filósofos alemanes como Walter Benjamin —del que fue su primer traductor al castellano— o Martin Heidegger; y una segunda etapa, que va de los años 60 a los 70, y en la que, partiendo de su lectura de autores perennialistas como René Guénon, Titus Burckhardt o Ananda K. Coomaraswamy, encontramos un mayor interés por la idea de lo sagrado y otras cuestiones de índole metafísica<sup>1</sup>. *El pecado original de América*, publicado en 1954, es el primer libro ensayístico de Murena, ubicado, por lo tanto, dentro de la primera etapa de su trayectoria, si bien ya están aquí muchos de los elementos de su obra posterior.

Hasta ahora, es Patricia Esteban —con su tesis doctoral *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo* (2008)— quien ha realizado el estudio más completo y pormenorizado de la obra mureniana, siendo, por lo tanto, una referencia ineludible y base para cualquier trabajo posterior. En dicha tesis, la estudiosa dedica toda una parte a la relación entre el ensayo y la formulación del problema de América en Murena, y particularmente en *El pecado original de América*, estableciendo una tradición ensayística liminar sobre la condición americana que viene de la influencia de Ezequiel Martínez Estrada.

Por otro lado, consideramos que, dentro de la crítica, se ha estudiado este primer texto ensayístico de nuestro autor principalmente desde dos tipos de perspectivas: así, tenemos lecturas que se centran en la relación entre *El pecado original de América* y la filosofía de la historia —de herencia alemana—, como en el caso de Germán O. Prósperi (2018) o Juan Torbidoni (2020) o lecturas que resaltan los aspectos míticos y proféticos del ensayo mureniano, como son los casos de Silvio Mattoni (1999), Perla Sneh (2014) o María Rosa Lojo (2015).

---

<sup>1</sup> Se conoce como perennialismo (o Escuela Perennialista) a una corriente de pensadores del siglo XX que defendieron la existencia de una “Tradición primordial”, ahistórica, eterna, trascendente y de origen no-humano, de la que derivan luego todas las religiones y doctrinas metafísicas, siendo éstas ramas de un mismo tronco común. Los principales fundadores y exponentes de este movimiento fueron René Guénon, Frithjof Schuon, Titus Burckhardt, Ananda K. Coomaraswamy, Julius Evola, Elémire Zolla, Martin Lings y Marco Pallis, quienes estudiaron las enseñanzas esotéricas de las tradiciones orientales y occidentales considerándolas, en el fondo, manifestaciones de una misma Verdad Trascendente y expresiones de lo que ellos denominan “Sabiduría Perenne” (*Sophia Perennis*); así como establecieron una dura crítica contra los resultados y desvíos del mundo moderno, del que Occidente es adalid. Para más información acerca del perennialismo, recomendamos la lectura del libro *Los Otros: La Metafísica Operativa en los siglos XX y XXI* (2020), de Sebastián Porrini, que es una excelente introducción a las ideas de estos pensadores.

Por lo que a nosotros respecta, vamos a tratar de abordar una aproximación al texto de Murena desde sus mismas posibilidades interpretativas, desde las aperturas que trascienden los límites de su propio discurso. En cierta medida, nuestro interés está en llevar a cabo una mirada que ponga el acento en el hecho de que nuestro autor elabora un pensamiento en torno del problema de América como último estertor de Occidente, pero empleando unas estrategias propias de la filosofía oriental. Esto se justificaría por la evolución de la obra de Murena, que más tarde se interesará particularmente por las tradiciones de Oriente y sus enseñanzas esotéricas.

Así pues, el propósito de nuestro trabajo a continuación será desentrañar las ideas principales que el autor propone y desarrolla a lo largo de dicho ensayo (*segundo pecado original, parricidio, transobjetividad*), así como ver qué alcance tiene el tema americano en algunos de sus textos posteriores y cómo logra Murena configurar un pensamiento alternativo sobre la noción de América, que para él es fin y disolución del Occidente moderno.

## 2. En torno a *El pecado original de América: la intuición intelectual*

Sin duda, *El pecado original de América* es el libro más conocido de su autor y el que más ha condicionado —para bien y para mal— la recepción de la obra de H. A. Murena. Según Torbidoni (2020: 23), se trata de un ensayo un tanto difícil de encasillar en cuanto a su materia, ya que en él asoman cuestiones literarias, estéticas, históricas, filosóficas, teológicas, geográficas, sociológicas y lingüísticas. No obstante, en líneas generales, no sería del todo desacertado asociar a esta obra el marbete de “filosofía de la historia”, teniendo en cuenta la profunda huella benjaminiana que existe en la escritura de Murena. Los capítulos, textos o ensayos que conforman *El pecado original de América* son siete: «Los parricidas: Edgar Allan Poe», «El acoso de la soledad», «El sacrificio del intelecto»<sup>2</sup>, «La lección a los desposeídos: Martínez Estrada», «La pugna contra el silencio: Florencio Sánchez», «El pecado original de América», y un apéndice titulado «Reflexiones sobre el pecado original de América».

Ya solo con echarle un vistazo al índice podríamos hacerle a Murena la siguiente crítica: éste habla de América en su totalidad, cuando la mayoría de los literatos a los que se circunscribe para ejemplificar lo americano son del Cono Sur. Parecería, entonces, que el escritor bonaerense se basara únicamente en la parte por el todo, sin cubrir con sus reflexiones la totalidad del territorio americano. Esto es cierto, pero no olvidemos que

---

<sup>2</sup> Este escrito se subdivide en dos partes: una dedicada a Horacio Quiroga y la otra a Roberto Arlt.

Murena retomará más adelante, en otros escritos, el tema americano de forma más amplia y recorriendo otros espacios no tratados antes (en especial, México). Esto viene a significar que, para Murena, la idea de América no es algo cerrado, sino, más bien, insondable, inabarcable, desconocido. En este sentido, *El pecado original de América* no es sino un invitación o entrada para pensar América desde la ubicación geográfica, desde la que su autor la está pensando. Para Murena, todos y cada uno de sus lugares pueden encarnar —aun con su mentada heterogeneidad— la condición americana. Por ello, éste no se inquieta por la necesidad de tener que ocuparse del total de áreas, países, zonas y espacios geográficos del continente, puesto que su intención es escapar de las trabas de la objetividad científicista. Murena, en esta línea, concibe América no solo como un espacio físico, sino también espiritual. Juan Torbidoni aclara este procedimiento en el pensamiento mureniano:

Sus reflexiones se inscriben en lo mitológico, confiando en la “intuición” y renunciando explícitamente al rigor de la razón instrumental que Adorno y Horkheimer habían colocado en el banquillo post-iluminista —crítica que Murena conoció de primera mano. No organización, sino exploración; no “un sistema más coherente” sino un estado de autoconsciencia, tal es la agenda que se impone a sí mismo Murena al retratar al americano en su condición “metafísica” de criatura caída (Torbidoni, 2020: 23).

Como señala Patricia Esteban (2008: 66), el pensamiento del autor de *El pecado original de América* no es sistemático, sino que juega con la paradoja y la metáfora. Este gusto por lo paradójico como forma de pensar proviene de la escritura de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), otro gran ensayista argentino, de quien el propio Murena se confiesa discípulo. *Radiografía de la pampa* (1933) y *La cabeza de Goliat* (1940) son las dos obras ensayísticas de Martínez Estrada que más influirán en nuestro autor. Martínez Estrada, a partir de sus reflexiones paradójicas, conseguirá desmontar la célebre dicotomía sarmientina de civilización y barbarie, cosa que igualmente hará Murena. Tanto uno como otro demostrarán que dicha oposición de conceptos es falsa. Y así, frente a esta tradición dicotómica del ensayo argentino —que viene de figuras como Sarmiento o Alberdi—, ambos escritores buscarán «reinstalar el mito en el pensamiento de lo americano» (Sneh, 2014: 286) desde una perspectiva que se acerca a un cierto existencialismo pesimista.

Por otro lado, precisamente, Murena concibe la escritura de cada uno de los ensayos que constituyen su libro como la plasmación de mitos (Mattoni, 1999: 265), tal como él mismo confiesa: «Son, si se quiere, los mitos que me forjé para explicarme el juego de las fuerzas humanas y sobrehumanas que hacen que este trozo de orbe llamado América milagrosamente ande y que su andar sea a la vez tan extraño y tan dificultoso» (Murena, 2006:

19). Así, podemos ver en *El pecado original de América* una suerte de epopeya mítico-ensayística en la que su autor, en el rol de rapsoda, canta la tragedia de la condición americana, sirviéndose de mitos, símbolos y arquetipos, pues son estos la forma idónea de expresar aquello a lo que la ciencia es incapaz de acercarse: lo inefable.

Por otro lado – y en relación con esto último – cabría señalar que, el hecho de que nuestro escritor deje de lado las pretensiones sistemáticas y objetivas del racionalismo cientificista en aras de favorecer un ejercicio intuitivo para llevar a cabo sus indagaciones reflexivas, respondería justamente a la traslación del dilema de América a una dimensión “supraconsciente” del pensamiento. De ahí que se sirva de elementos míticos y simbólicos como soportes para conducir sus ideas, depurándolas a un nivel puramente metafísico. Esto es lo que el pensador y esotérico francés René Guénon define como “intuición intelectual”<sup>3</sup>. Además, la misma estrategia paradójica del pensamiento de Murena podría asociarse también a esta operación de intuición intelectual, ya que las paradojas quiebran la lógica racionalista, permitiendo el asomo de un saber supra-racional, como ocurre en el taoísmo o el budismo zen<sup>4</sup>.

### 3. La dualidad del pensamiento americano

Murena, en las «Observaciones para la segunda edición» de 1965 de *El pecado original de América*, escribe lo siguiente: «América es una presencia en mí en la medida en que soy americano, pero acaso aun más en la medida en la que no lo soy» (Murena, 2006: 9). En esta sentencia está sintetizada, tal vez, la idea más importante del libro: la condición americana se basa en no ser ni autóctono ni europeo (p. 37)<sup>5</sup>. Insistimos, en este sentido, en lo que ya señalábamos acerca de la paradoja: «Asumir el error como límite del pensamiento es

<sup>3</sup> En un artículo de 1926, titulado «El Verbo y el símbolo», Guénon escribe: «[...] el simbolismo propiamente dicho es esencialmente sintético, y por eso mismo “intuitivo” en cierto modo, lo que lo hace más apto que el lenguaje para servir de punto de apoyo a la “intuición intelectual”, que está por encima de la razón, y que conviene no confundir con esa intuición inferior a la que recurren algunos filósofos contemporáneos» (2018: 17).

<sup>4</sup> De este modo, Murena —aún sin saberlo— estaría en sus ensayos tratando de superar las limitaciones del “conocimiento relativo” —*vijñā*— para dar paso a una “sabiduría trascendental” —*prajñā*— (Suzuki, 1996: 35). Esto se reafirmará y se pondrá en evidencia en su último ensayo *La metáfora y lo sagrado* (1973), donde, por cierto, nuestro autor dedica un apartado al Tao.

<sup>5</sup> Es curioso el hecho de que Murena utilice la primera persona en el momento de establecer esta idea tan crucial para entender su libro. De hecho, el comienzo de este apunta a la noción de una “autobiografía mental”: «Las páginas de este libro componen una especie de autobiografía mental» (2004: 19). Sin embargo, al leer el libro, nos damos cuenta de que, en realidad, Murena habla de toda la condición americana. En este sentido, parece que nuestro autor está borrando su propia individualidad para referirse a la universalidad de dicha condición. Sería algo parecido a lo que ocurre con las tradiciones orientales, como el budismo o el hinduismo, que buscan la negación del ego individual con el fin de conocer e identificarse con el *atman* (“Sí-Mismo”), el Yo universal o principio del ser (Guénon, 2023: 35).

reivindicado por Murena como movimiento necesario para empezar a pensar las preguntas que se articulan en clave metafísica» (Esteban, 2008: 104).

La metafísica es, en realidad, la base de toda filosofía. En ella se encuentra el conocimiento de los principios de orden universal (Guénon, 2004: 94). Es aquello que literalmente está “más allá de la física” (la *physis*, la naturaleza), pero que, al mismo tiempo, es su origen. Por consiguiente, el resto de las ramas de lo que conocemos como filosofía — ética, estética, lógica, epistemología, gnoseología, política— tendrían como tronco común la metafísica. Es desde esta cosmovisión desde la que debemos concebir las ideas del poeta argentino. En el conocimiento metafísico se halla, además, la clave para la superación de los opuestos<sup>6</sup>.

Es importante tener presente esto último para entender la objeción que Murena hace respecto de la dualidad que vertebra gran parte del pensamiento latinoamericano y se traduce en un trauma o ruptura histórica crucial para la identidad de América Latina, representado en distintas dimensiones (histórica, estética, política): conquistadores / pueblos indígenas, cosmopolitismo / folklorismo, civilización / barbarie. Por el contrario, Murena —más allá de estas dicotomías— sostiene que lo que verdaderamente constituye la condición americana es el destierro, la expulsión, el éxodo y el desarraigo, palabras que remiten a una cosmovisión mítica de la realidad<sup>7</sup>. Al respecto, escribe Perla Sneh:

Al afirmarse como *no siendo* europeo [...], da lugar a dos reacciones en el hombre americano [...]: por un lado, la negación del propio origen, figura del *cosmopolita* que se resuelve en una fantasía de auto-engendramiento y una no diferencia entre “aquí” y “allá” [...]; por el otro, un intento de olvidar la expulsión como si no hubiera habido herencia mutilada, que silencia los vestigios extranjeros en una “unidad” inventada de la nada. Cosmopolitismo y folklorismo serán las expresiones extremas, e igualmente fallidas, aún si de signo contrario, de la *psiquis* angustiada del excluido (Sneh, 2014: 287-288).

A esta dualidad que atraviesa el alma latinoamericana, Murena responderá con el concepto de *pecado original*, concepto mítico de origen judeocristiano —proveniente del *Génesis*— que será resignificado, en este caso, para enfrentarse a la concepción de una

---

<sup>6</sup> René Guénon lleva todavía más lejos su concepto de metafísica, siendo en las tradiciones orientales donde mejor ha sobrevivido este conocimiento. En su libro de 1921 *Introducción general al estudio de las doctrinas hindúes*, escribe: «Diremos entonces que la metafísica [...] constituye el conocimiento de lo universal o, si se quiere, de los principios de orden universal. Pero no pretendemos con esto definir la metafísica, lo que resulta rigurosamente imposible debido a esa misma universalidad que consideramos su primera característica. En realidad, sólo puede definirse lo que es limitado mientras que la metafísica, en su esencia misma, tiene carácter absolutamente ilimitado y no nos permite encerrar su noción en una fórmula; en estas condiciones, una definición resultaría tanto más inexacta cuanto más nos esforzásemos por aportarle precisión» (2004: 94).

<sup>7</sup> Sin ir más lejos, podemos referirnos a la Biblia y mencionar la expulsión del paraíso en el Génesis o el destierro judío en el Éxodo.

América inocente y entender su estado de doble “caída” o doble “expulsión”. Pero, como veremos más adelante, lejos de lo que se podría considerar *a priori*, este concepto de *segundo pecado original* que acuña nuestro autor no tiene que ser necesariamente negativo. «La extraña formulación, *segundo pecado original*, permite desplazar el acento de un origen que asedia a un *comienzo* posible» (Sneh, 2014: 287).

#### 4. Las cadenas de la historia: “segundo pecado original” y “parricidio”

Al principio de *El pecado original de América*, H. A. Murena señala el problema de interpretar América «según una clave puramente europea» (Murena, 2006: 23). Hay otra aparente contradicción en esta formulación, si pensamos que Murena trabaja mayoritariamente con mitos propios del mundo europeo u occidental. De nuevo, surge la paradoja: el poeta argentino asume estos elementos de sustrato mítico, desde un punto de vista arquetípico, abstracto, universal y ahistórico, transfigurándolos hasta que adopten la forma ignota de América.

Para ir todavía más lejos, Murena adopta las categorías filosóficas y míticas del mundo occidental para extremarlas, negarlas y llevarlas a sus últimas consecuencias en su visión de América, que desde la conquista ha estado marcada por el estigma de la modernidad. América, por tanto, representaría la decadencia absoluta de Occidente (la referencia a Spengler es clara), pero al mismo tiempo el punto de partida disolutiva para un nuevo renacer y ascensión despojada del yugo de la historia. La imagen del despojo es recurrente en nuestro autor —como podemos observar, por ejemplo, en el capítulo «La lección a los desposeídos», dedicado a su maestro Martínez Estrada— y, de hecho, puede sugerir la idea de una liberación, de un desposeerse de las limitaciones que condicionan el imaginario de la mentalidad occidental moderna. Así pues, advertimos en este concepto de “desposesión” un eco de la noción hindú conocida bajo el nombre sánscrito de *moksha* o *mukti* (“liberación”), que supone un camino de ascesis y emancipación de los lazos de la existencia condicionada (Guénon, 2004: 252).

En este sentido, el objetivo principal de H. A. Murena consiste en romper con las cadenas de la historia y del progreso occidental. *Occidente*, valga decirlo, viene del verbo latino *occido*, que significa “caer, perecer”. El concepto de historia supone la Caída del pecado original. La forma de liberarse de ella es partir de la propia Caída de la historia para invertirla y volverla “anti-historia”; de ahí el interés de nuestro poeta por lo mítico, que es lo

directamente relacionado con el regreso hacia el origen<sup>8</sup>, al tiempo sin tiempo, al *in illo tempore*, antes de la Caída metafísica, fuera de la historia<sup>9</sup>. Este ir contra la historia, este intento de romper con la idea de un tiempo lineal coincide, valga decir, con el espíritu ahistórico de la doctrina hindú, la cual sostiene que la verdad no es un hecho histórico, sino que pertenece a un orden metafísico. De este modo, Murena buscaría situarse en un punto del pensamiento que subvierta esa noción inmanentista de la linealidad temporal propia de la modernidad occidental para dar paso a una atemporalidad trascendente.

Por otra parte, no queremos dejar de referir, además, que la cosmovisión hindú se caracteriza por concebir el tiempo en forma de retorno cíclico, lo cual es propio del mundo mítico, tal y como lo expuso el historiador de las religiones Mircea Eliade en su libro *El mito del eterno retorno* (1949)<sup>10</sup>. En un artículo de 1937 titulado «Algunas observaciones sobre la doctrina de los ciclos cósmicos» —que luego formará parte de la recopilación póstuma titulada *Formas tradicionales y ciclos cósmicos* (1970)—, René Guénon explica la concepción del *Vedānta* acerca de los ciclos cósmicos, los cuales presentan distintas divisiones y jerarquías que dependen de su duración, de sus ritmos y de su naturaleza. Así, según Guénon (2007), los ciclos más extensos son los *Kalpas*, en cuyo interior se desarrollan los *Manvantaras*, que a su vez se subdividen en cuatro *Yugas*: *Satya-Yuga* (o *Krita-Yuga*), *Trétā-Yuga*, *Dwâpara-Yuga* y *Kali-Yuga*. Cada uno de estos *Yugas* se suceden de forma que se van acelerando y acortando en duración, al mismo tiempo que se incrementan en su degeneración. Es, por tanto, el *Kali-Yuga* el último ciclo de un *Manvantara*, aquel en el que se da un mayor oscurecimiento de los saberes y un caos acelerador en todos los órdenes de la existencia. Corresponde así a una época de disolución que llega a su fin para dar paso al surgimiento de un nuevo ciclo cósmico. Tal y como señala el metafísico francés, la época actual no es sino una fase muy avanzada del *Kali-Yuga* (p. 19)<sup>11</sup>.

Desde este punto de vista, es posible ver la actitud de Murena frente a la historia como una respuesta al mundo moderno occidental y a su idea de progreso indefinido, que

---

<sup>8</sup> En las «Observaciones para la segunda edición» (1965) de *El pecado original de América*, Murena declara que «este libro es una palabra, equivocada o no, sobre el origen» (p. 17).

<sup>9</sup> *Anacrónico* es el término del que se apropia Murena, pero en su sentido verdadero: *ana-cronía*, “fuera del tiempo histórico”. Estar fuera del tiempo y de la historia, en la distancia, permite comprender y divisar, en toda su plenitud, el presente de lo contemporáneo. Murena explora esta idea en un libro ensayístico posterior: *Ensayos sobre subversión* (1962).

<sup>10</sup> No olvidemos, por otro lado, que también la cosmovisión de los pueblos indígenas de América anteriores a la conquista se basa en la idea del tiempo como retorno cíclico.

<sup>11</sup> Como podemos observar, existen muchas analogías entre la doctrina hindú de los ciclos cósmicos y el mito de las cuatro edades que aparece en *Los trabajos y los días*, de Hesíodo. Por otro lado, salvando las distancias, ¿no podríamos ver acaso en el libro del Apocalipsis también una expresión de lo que es el *Kali-Yuga* en esencia?

no representaría tanto un giro evolutivo como un movimiento de involución, lo cual corresponde perfectamente con la doctrina de los ciclos cósmicos. América, entonces, sería vista por nuestro autor como la máxima expresión de esa pérdida del centro espiritual y metafísico que viene de la decadencia de Occidente y que supone el último eslabón del *Kali-Yuga*<sup>12</sup>: la idea del *segundo pecado original*.

«La tragedia del hombre arranca de su presunción de que es ajeno a la tierra, de que ha sido desterrado en un grado del universal, pues América es destierro del recinto de la historia, o sea nueva expulsión sobre expulsión» (Murena, 2006: 28). En esa tentativa por superar el pecado original, se encuentra asimismo la noción espiritual de América, una noción en la que, para Murena, el mismo pecado es aceptado. América, en suma, representa la gravedad de la tragedia y del *segundo pecado original*, bisagra que conducirá a su propia redención. H. A. Murena habla, entonces, del concepto de *parricidio* (“matar al padre”), que rememora la tragedia de *Edipo Rey*. El *parricidio* es el único modo en América de romper definitivamente con una Europa vetusta y carcomida, consumida en el propio devenir de su historia. Silvio Mattoni escribe: «Murena afirma que la experiencia americana, la lectura más occidental de Occidente, puede llegar a ser, a través de la negación de toda posesión cultural cierta, una superación de Occidente (...)» (1999: 267). Por otro lado, Patricia Esteban explica este concepto con suma claridad:

El parricidio es abordado en estos ensayos como la actitud más consecuente en el territorio americano, ya que representa la posibilidad de transmutar el padecimiento traumático de la ruptura en voluntad vivificadora; el cultivo de la herida heredada, en potencialidad de sutura. La Caída sería así un mito que al desplazarse desde occidente se invierte, mito bisagra entre dos realidades histórico-culturales que deben asumirse desde su diferencia. América no puede vivir a costa de la experiencia occidental, ni de un pasado inaccesible, es una tierra innominada, en ella todo está por invocarse (Esteban, 2008: 136).

La primera gran figura literaria que encarna tanto el drama de América como la idea de *parricidio* es Edgar Allan Poe (1809-1849), el genio norteamericano. Desde la universalidad ecuménica de sus cuentos, Poe erige un grito desgarrador que arremete contra el progreso liberal de sus contemporáneos. El autor de *Ligeia*, como hombre desterrado y desposeído,

---

<sup>12</sup> En su ensayo titulado «México. La sociología y el pobre de espíritu», perteneciente al libro *El nombre secreto* (1969), Héctor A. Murena menciona explícitamente esta relación entre América y el *Kali-Yuga*: «Según el *Vedanta*, nos hallamos ahora, desde hace siglos, en un periodo final, el Kali-Yuga, a cuyo término sobrevendrá una destrucción de este Manvantara y el comienzo de otro. “América”, que en el periodo anterior al Kali-Yuga había sido habitada positiva, religiosamente, fue descubierta en forma “oficial” durante la edad sombría del Kali-Yuga para pasar a desempeñar el papel negativo de ocaso, que comienza con las religiones y se extiende luego a todo» (2002: 372).

rompe con Europa, aun siendo su heredero<sup>13</sup>. Su final trágico nos muestra la condición de un rechazado que no quiso someterse a la voluntad de la historia, sino que se empeñó en desencadenarse de ella y ser “anti-historia”<sup>14</sup>. El mismo H. A. Murena —escritor preocupado por la unidad entre los distintos géneros que cultiva en su obra— escribió un poema, en forma de monólogo dramático, titulado «Muerte de Edgar Poe» —incluido en su segundo poemario *El círculo de los paraísos* (1958)—. En él, de manera autorreferencial, nos transmite —desde la voz del poeta norteamericano— esta misma interpretación sobre su obra y figura. A continuación, ofrecemos un breve fragmento (Murena, 2019: 59):

No me perdonaron mis magias, mis visiones.  
Ellos hablaban de oro y de ganados, de progresos  
y de tristes mecanismos, y yo les mostraba  
el vórtice sobre el que todo tiembla,  
quería salvarlos haciendo que un día estallara  
la poesía que desde milenios duerme  
sepulta en la sangre de los hombres.<sup>15</sup>

Después de Edgar Allan Poe, Murena —en su texto «El acoso de la soledad»— referirá la necesidad, en el arte, de ser nacional y universal al mismo tiempo. Con ello, realiza una honda crítica al nacionalismo conservador como agente que fosiliza, a la par que diferencia entre las categorías de artista nacional y artista nacionalista. El primero sería el propiamente ecuménico y ejemplar y, el segundo, aquel que fosiliza y degrada la identidad nacional mediante la imitación. En el plano de la literatura latinoamericana, Murena pondrá como ejemplos de escritores nacionales a José Hernández, Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Florencio Sánchez, César Vallejo y Pablo Neruda. Todos ellos tendrían en común el logro en el cultivo de una obra literaria que, en su producción, parte de América Latina, pero que adquiere un alcance universal.

## 5. La “transobjetividad”

Según el escritor bonaerense, las explicaciones de orden racional, sociológico y naturalista resultan del todo insuficientes para abordar el problema de la historia. Estas explicaciones eluden todo misterio y ponen al hombre como único actor de la historia,

<sup>13</sup> En rigor, Edgar Allan Poe no rompe con la cultura de Europa, sino con una Europa en concreto que se ha convertido en adalid del espíritu occidental, con su idea de progreso material, de historia lineal y racionalismo científicista.

<sup>14</sup> Esta misma reacción se dará en el propio territorio de Europa, sobre todo, con los poetas malditos, sucesores de la labor y el espíritu de Poe: principalmente Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud.

<sup>15</sup> Se desprende de estos versos una profunda identificación entre el escritor argentino y la figura del desposeído, el desterrado, el desarraigado y parricida que fue Poe. Con este poema, Murena accede a una revelación ancestral que le es dada al fundirse con una máscara sagrada manifestada en la voz resonante del escritor bostoniano.

auspiciando el verdadero propósito babilónico y utópico del proyecto de la modernidad, que no es más que traer el paraíso a la tierra, lo cual nos lleva inevitablemente al infierno de la tierra<sup>16</sup>. En esta dirección, se remarca el enfrentamiento del pensamiento mureniano con los métodos científicos evasivos y simplificadores de la sociología, cuyos fríos datos estadísticos —al servicio de un utilitarismo alienante— jamás reflejarán la auténtica realidad americana. De este modo, lo económico (como cualquier elemento de orden sociológico) no basta para explicar el estado espiritual de América: «Porque el predominio de lo económico no es una causa de la situación pecaminosa sino un atributo de ésta: la frustración de lo espiritual por lo económico —como por muchos otros factores— es uno de los rasgos a través de los cuales la situación pecaminosa se hace patente» (Murena, 2006: 142).

Para superar estos intentos reduccionistas de esclarecer la naturaleza americana, para sobreponerse al trauma de no ser ni europeo ni autóctono, para vencer todo dualismo, Héctor A. Murena propone la noción de *transobjetividad*, idea que conlleva en sí la aceptación del pecado original y la desposesión. América tiene que pasar de un espíritu objetivo, venido de un Occidente en patente decadencia, a un espíritu *transobjetivo*, que consistiría en la abstracción del mundo objetivo; de tal manera que, en su concepto e identidad, América se trascienda a sí misma como objeto ubicado no delante sino detrás de la conciencia (p. 174). Juan Torbidoni explica esta idea de una manera mucho más clara: «El espíritu transobjetivo tiene como rasgo central el abandono del mundo objetivo científico y el colocarse “más allá”, en un (no) lugar que encierra una nueva paradoja: allí donde se da la fatalidad, se vuelve a encontrar a dios» (Torbidoni, 2020: 35). A ello apunta precisamente la propuesta del poeta argentino, esto es, a la posibilidad de transformar el pecado original en elemento positivo y radiante de vitalidad, de convertir la desesperación en esperanza, de «superar tanto el modelo como su negación» (Sneh, 2014: 288).

Algunos estudiosos como Germán O. Prósperi (2018) o Silvio Mattoni (1999) han señalado la relación entre este concepto acuñado por el autor argentino y la filosofía alemana, principalmente Hegel. Así, la «conciencia “transobjetiva” no es otra cosa que el asomo de una dialéctica hegeliana trasplantada» (Mattoni, 1999: 268). Sin obviar esto último, por

---

<sup>16</sup> Bajo la idea de progreso científico, técnico, racional, se esconde la intención de establecer un estado tecnocrático totalitario —diablo disfrazado de cordero—, que conduce al hombre a pretender erigirse falsamente como dios creador y dueño absoluto del mundo. Se trata, en suma, del pacto fáustico que se dispersa a lo largo del globo y cuya manifestación ulterior, según Murena, sería América. Sin embargo, aunque parezca contradictorio, también América puede llegar a convertirse en punto de inflexión. Estas ideas, ya presentes en cierta medida en *El pecado original de América*, se desarrollarán en ensayos posteriores: *Homo atomicus* (1961), *Ensayos sobre subversión* (1962) y *El nombre secreto* (1969).

nuestra parte, consideramos que en dicha noción mureniana hay una suerte de ajuste de cuentas con la filosofía de Hegel. Es indudable el gran conocimiento que Murena albergaba respecto del pensamiento alemán. No obstante, existe una diferencia importante entre la transobjetividad y la síntesis hegeliana, aunque aparentemente ambas traten la solución de los opuestos. En realidad, Murena parte de Hegel para superarlo, pues, si bien la dialéctica hegeliana responde a las pretensiones del idealismo alemán —que, al fin y al cabo, no es más que otra manifestación de la idea de progreso occidental—, la transobjetividad se orienta hacia un movimiento trascendente de negación transformadora que llega más lejos al implicar la desposesión de las categorías objetivas del racionalismo de Occidente; de ahí que la dicotomía sarmientina de civilización y barbarie —producto del espíritu liberal de la época— sea negada, disuelta y superada por el pensamiento del escritor argentino. En definitiva, mientras que la síntesis hegeliana supone una respuesta de mera asunción de contrapuestos, la transobjetividad de Murena es negación liberadora de los dualismos esclavizantes.

En este sentido, no podemos dejar de referir la similitud existente entre esta idea de espíritu transobjetivo con el no-dualismo hindú o la doctrina de la no-dualidad (*advaita-vâda*), que, según Guénon, opera desde un punto de vista metafísico<sup>17</sup> y está completamente alejada de la disputa —curiosamente dualista— entre dualismo y monismo que pertenece exclusivamente al punto de vista de la filosofía occidental (2004: 129). Todo esto apuntaría a que existe en Murena la advertencia implícita de una carencia esencial en Occidente: lo oriental. Esto se confirma, sobre todo, por la segunda etapa de la obra de nuestro autor, donde se pone en evidencia su interés por tradiciones como el budismo, el taoísmo, el hinduismo o el sufismo, entre otras, lo cual —por ejemplo— se refleja notablemente en *El secreto claro* (1978), transcripción póstuma de los diálogos radiofónicos entre H. A. Murena y D. J. Vogelmann que habían sido transmitidos por la radio municipal de Buenos Aires años anteriores.

Finalmente, es importante señalar que la dicotomía de Oriente y Occidente no deja de ser una suerte de macrocosmos de la dicotomía de civilización y barbarie. Pero, entonces, ¿no es América el punto de encuentro entre ambas partes? Oriente ha sido siempre visto a

---

<sup>17</sup> A este respecto, las siguientes palabras del esotérico francés nos parecen reveladoras: «No puede ser metafísico [...] sino lo absolutamente estable, permanente, independiente de todas las contingencias, y en particular de las históricas; lo metafísico no cambia, y es la universalidad de la metafísica lo que crea su unidad esencial, independiente de los múltiples sistemas filosóficos así como de los dogmas religiosos, y, en consecuencia, profundamente inmutables» (Guénon, 2004: 126). Así pues, lo metafísico, por ser absoluto, niega todo aquello que sea parcial y limitante, como son los dualismos.

ojos de Occidente como lo ajeno, la otredad insondable que fue, en primera instancia, el objetivo del viaje de Colón; de ahí la denominación de las “Indias”. Y dicho lo cual, ¿no podría ser acaso el Nuevo Mundo (espacio de la Caída final) el lugar simbólico donde ocurra la remontada, la revuelta y superación de esa otra dicotomía mayor de Oriente-Occidente? Por ello, es necesario encontrar el verdadero *nombre secreto* de América.

## 6. El pecado más allá del pecado: *El nombre secreto*

Más tarde, H. A. Murena, en su obra ensayística, volverá, de un modo algo más esporádico, al tema americanista, pero profundizando, entonces, en otros aspectos. Por ejemplo, «Ser y no ser de la cultura latinoamericana», texto incluido en *Ensayos sobre subversión* (1962), y el libro *El nombre secreto* (1969), amplían la mirada de nuestro autor en torno a su concepción de América. En ambos casos, se detiene más en la conexión de la identidad y el destino latinoamericanos con el porvenir de la modernidad en el contexto de un mundo globalizado.

Por un lado, en «Ser y no ser de la cultura latinoamericana», el escritor de *El pecado original de América* nos advierte sobre la instrumentalización panfletaria de la cultura en la América Latina de los años 60. Recordemos que son los años en los que los círculos intelectuales están más embebidos por la lectura de filósofos y literatos como Jean-Paul Sartre que propugnan un compromiso ideológico recalcitrante en la literatura. La crítica de Murena, en este caso, va dirigida para los dos polos de la lucha ideológica: tanto para el liberalismo como para el marxismo. Escribe: «No hay “diálogo polémico”, sino una guerra de trincheras, donde la cultura desaparece» (Murena, 1963: 67-68). Por otro lado, en *El nombre secreto*, examina el caso de México y anuncia la amplificación a nivel mundial del estado conflictivo y catastrófico de una América sin centro: «Odio o resentimiento de todos contra todos, despojo de todos por todos. Tal historia, cambiando nombres y detalles, es presumiblemente la misma en gran parte de los países latinoamericanos» (2002: 384)<sup>18</sup>.

En la actitud mureniana se evidenciará, entonces, un tono todavía más apocalíptico y mesiánico, si cabe, propio de la figura que él mismo busca representar y a la que le da el

---

<sup>18</sup> En realidad, Murena ya preludivió esta terrible polarización del estado mundial en su primer ensayo. El siguiente párrafo —profético a la par que inquietante— da cuenta de ello: «Sí, Europa, ha muerto. Pero estamos viendo que los muertos pueden dejar legados terribles. La carrera de los acontecimientos muestra que el mundo está a punto de caer en un fatigado *imperium universalis* en el cual sólo podrían desarrollar una existencia relativamente rica una o a lo sumo, dos naciones, y en cuyo nefasto estancamiento primaría el florecimiento de la pestilencia» (Murena, 2006: 233).

nombre de *ultranihilista*<sup>19</sup>. Frente a la negatividad del caos y el nihilismo “totalitario” del mundo moderno, el *ultranihilista* llevará a su fin, su límite y extremo, esa misma negatividad para invertirla y acabar definitivamente con el caos nihilista, al acercarse nuevamente a lo sagrado. Los extremos se tocan: el fin es el principio. Solo en la perdición se encuentra la salvación. América tendrá que ser, por tanto, el espacio final del *ultranihilismo*.

Para concluir con nuestro trabajo, queremos mencionar un poema del tercer libro de poesía de Murena, titulado *El escándalo y el fuego* (1959), el que lleva el número XVII, donde el poeta —espontánea y líricamente— habla sobre la intuición de una imagen revelada cuya realidad un día recibirá: se trata de la certeza sacra de una América ignota y metafísica que misteriosamente se descubre. A continuación, copiamos el texto (2019: 85):

Hace muy poco  
descubrí América,  
me enamoré después  
de una dorada boba  
cuya duplicidad  
me impulsó  
a cubrirla con canto.  
Sé que mañana  
se me revelará  
la belleza del cielo,  
de las flores,  
e iré por las calles  
persuadiendo de ello  
a quienes no lo ignoran.  
Todo es, sin embargo,  
absoluto y por el estupor  
recomienza el mundo  
en cada instante.  
Dios está allí  
donde uno lo encuentra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ELIADE, Mircea (2018), *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza.
- ESTEBAN, Patricia (2008), *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, tesis doctoral dirigida por la dra. Esperanza López Parada, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- GUÉNON, René (2004), *Introducción general al estudio de las doctrinas hindúes*. Buenos Aires, Losada.
- GUÉNON, René (2007), «Algunas observaciones sobre la doctrina de los ciclos cósmicos», *Formas tradicionales y ciclos cósmicos*, Valencia, Vía Directa, pp. 11-19.
- GUÉNON, René (2018), «El Verbo y el símbolo», *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, pp. 17-20.

---

<sup>19</sup> Este concepto proviene del texto «El ultranihilista», que forma parte de *Homo atomicus* (1961) y de *La cárcel de la mente* (1971).

- GUÉNON, René (2023), *El hombre y su devenir según el Vedānta*, Madrid, Sanz y Torres.
- IGHINA, Domingo (2000), «Murena: negación y recomienzos de la Historia», *Inti: Revista de literatura hispánica*, n.º 52-53, pp. 239-254.
- LOJO, María Rosa (2015), «Murena: una imagen mítica de América», *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (RANLE)*, vol. 4, n.º 8, pp. 594-607.
- MATTONI, Silvio (1999), «Murena y la exégesis del ensayo como profeta», *Nombres: Revista de Filosofía*, n.º 13-14, pp. 265-279.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1997), *Radiografía de la pampa*, ed. Leo Pollmann, Madrid, ALLCA XX.
- MURENA, Héctor Álvarez (1963), *Ensayos sobre subversión*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones La Torre.
- MURENA, Héctor Álvarez y VOGELMANN, David J. (1978), *El secreto claro (diálogos)*, Buenos Aires, Fraterna.
- MURENA, Héctor Álvarez (2002), *Visiones de Babel*, Guillermo Piro (ed.), México, Fondo de Cultura Económica.
- MURENA, Héctor Álvarez (2006), *El pecado original de América*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- MURENA, Héctor Álvarez (2019), *Una corteza de paraíso (1951-1979)*, María Negroni y Federico Barea (eds.), Valencia, Pre-Textos.
- POGIESSE, Diego (2006), «El proyecto de H. A. Murena: la espiral infinita», *Revista Pilquen*, VIII, n.º 8, pp. 1-10.
- PRÓSPERI, Germán O. (2018), «El extra-ser americano. Transobjetividad fantasmática en Héctor Álvarez Murena», *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, vol. 35, pp. 163-190.
- PORRINI, Sebastián (2020), *Los Otros: La Metafísica Operativa en los siglos XX y XXI*, Salamanca, Matrioska.
- SNEH, Perla (2014), «Resonancias del origen: el pecado en ciertos ensayos latinoamericanos», *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 11, n.º 25, pp. 273-292.
- SUZUKI, Daisetz T. (1996), *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós.
- TORBIDONI, Juan (2020), «“El ojo al borde del abismo”: Héctor A. Murena y una filosofía de la historia entre Europa y Latinoamérica», *Revista Letral*, n.º 24, pp. 22-38.

«SOPLARÉ, Y SOPLARÉ, Y LA CASA... *JAMÁS DERRIBARÉ*»: LAS CASAS  
INMORTALES DE SILVINA OCAMPO, SAMANTA SCHWEBLIN Y MARÍA  
JOSÉ NAVIA

MIKAELA HUET-VRAY NIETO

<https://orcid.org/0000-0002-9659-6122>

[mikaela.huet@gmail.com](mailto:mikaela.huet@gmail.com)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**Resumen:** La obra de Silvina Ocampo (1903-1993), rica en símbolos y misterios, es a veces reducida a investigaciones que se interesan únicamente en el aspecto fantástico de sus relatos. Este artículo pretende hacer dialogar el universo ocampiano con dos autoras contemporáneas del Cono Sur: Samanta Schweblin (1978-) y María José Navia (1982-). Estas han expresado explícitamente la influencia decisiva de Ocampo en sus obras y, así, se estudiará cómo existen ecos simbólicos y estilísticos entre los relatos de las tres autoras. Tomando como hilo conductor la figura de la casa —esencial para la transformación del espacio doméstico en estos cuentos—, el presente trabajo examinará las claves góticas y el carácter extraño que existe desde los universos ocampianos y que retoman y moldean las dos autoras contemporáneas. De esta forma, podrán distinguirse distintas variaciones de la casa: la casa como espejo social, la casa embrujada como legado gótico y la casa carcelaria como reflejo del estado mental de los personajes.

**Palabras clave:** Silvina Ocampo, Samanta Schweblin, María José Navia, La casa literaria, Gótico latinoamericano.

**Abstract:** Silvina Ocampo's body of work (1903-1993), rich in symbols and enigmas, is oftentimes reduced in research papers to the fantastic aspect of her short stories. This article aims to establish a dialogue between Ocampo's universe and two contemporary authors from the Southern Cone: Samanta Schweblin (1978-) and María José Navia (1982-). These writers have explicitly acknowledged the decisive influence of Ocampo on their writing and, thus, this essay will shed a light on the symbolic echoes between the works of these three female authors. By using the figure of the house as a common thread—key to the transformation of the domestic space in these short stories—, this study will examine the Gothic and uncanny elements that blossom in Ocampo's literary universes and are subsequently adopted and reshaped by Schweblin and Navia. The reader will learn about different variations of the house: the house as a social mirror, the haunted house as a Gothic legacy and the prison house as a reflection of the mental state of the characters.

**Keywords:** Silvina Ocampo, Samanta Schweblin, María José Navia, The Literary House, Latin American Gothic

«When one can hear people moving,  
one does not so much mind, about one's fears»  
*The Mysteries of Udolpho*, Ann Radcliffe

«Entonces, repentinamente, se llevó la mano al corazón  
y escuchó el primer ruido, del otro lado de la casa. [...] Sabía que eran ellos»  
«La respiración cavernosa», *Siete casas vacías*, Samanta Schweblin

«Había lugares inexplorados de la casa, en donde se oían ruidos, de noche, que lo despertaban;  
entonces se levantaba con la escopeta [...], revisaba las persianas, pero nunca llegaba  
hasta ese lugar lejano y misterioso por donde entran los ruidos de la noche»  
«Eladio Rada y la casa dormida», *Cuentos completos I*, Silvina Ocampo

## 1. Cuando hablan las paredes: introducción

El mundo literario de Silvina Ocampo (1903-1993) ocupa un espacio esencial en la tradición latinoamericana. Este universo lleno de matices oscuros y radiantes tiene, hoy en día, especial relevancia en el panorama literario de América Latina. Su influencia es palpable en autoras contemporáneas como Mónica Ojeda (1988-, Ecuador) o Mariana Enríquez (1973-, Argentina) que publica, en el 2014 con Ediciones UDP, una biografía de la autora: *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*<sup>1</sup>. Enríquez expresa con vehemencia el rol central de Ocampo en la literatura hispanoamericana, así como el carácter incomprendido de su vida y de su obra. La autora argentina presenta así el retrato de un gran nombre literario, pero que siempre parece envuelto en una bruma de misterio:

Hermana de Victoria Ocampo, esposa de Adolfo Bioy Casares, amiga íntima de Jorge Luis Borges, una de las mujeres más ricas y extravagantes de la Argentina, una de las escritoras más talentosas y extrañas de la literatura en español: todos esos títulos no la explican, no la definen, no sirven para entender su misterio. (Enríquez, 2018: 7).

Enríquez no ha sido la única en alabar a Silvina Ocampo, sus mismos contemporáneos —Jorge Luis Borges<sup>2</sup>, Italo Calvino<sup>3</sup>, Edgardo Cozarinsky y Julio

<sup>1</sup> Esta obra publicada por Anagrama en el 2018, tiene ahora mucha más visibilidad en el panorama académico y literario contemporáneo.

<sup>2</sup> Borges siempre tuvo excelentes comentarios sobre la obra poética y cuentística de su amiga Ocampo, prefació muchas de sus obras y afirmó varias veces que era de las mejores poetisas de su tiempo. Cosas como: «It is strange that it should be I, for whom telling a story is the attempt to capture only its essential elements, who should present to English readers a work as wise, as changeable, as complex, and at the same time as simple as this collection [*Thus Were Their Faces. Silvina Ocampo Selected Stories*]. I thank the gods for this happy fate. [...] Silvina Ocampo is a poet, one of the greatest poets in the Spanish language, whether on this side of the ocean or on the other. The fact that she is a poet elevates her prose». (*Thus Were Their Faces*, Jorge Luis Borges, 2015: 20).

<sup>3</sup> Calvino expresó en su introducción a *Faits divers de la terre et du ciel* (1974), una antología de cuentos editada por Gallimard con un prólogo de Borges: «la fuerza de la sutil ferocidad de Silvina Ocampo reside en que

Mikaela Huet-Vray Nieto (2024), «“Soplaré, y soplaré, y la casa... Jamás derribaré”»: Las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samantha Schweblin y María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 59-79.

Cortázar— tuvieron maravillosas cosas que decir sobre la maestría ocampiana. Sin embargo, la obra de Silvina Ocampo fue, injustamente y por mucho tiempo, dejada de lado por los ámbitos académicos, y es hasta hace unos años que se ha empezado a estudiar mucho más a fondo su impacto y su legado. Inexplicablemente y hasta hace poco, sus obras seguían siendo de difícil acceso al no ser reeditadas a gran escala como sí fue el caso de sus contemporáneos «canónicos» hombres; esto representó, por desgracia, un gran obstáculo en la difusión de su literatura. Pero, finalmente, en el 2023, se reeditaron las obras de Ocampo en la editorial Lumen. La «Biblioteca Silvina Ocampo» cuenta actualmente con 11 títulos de la autora: *Los días de la noche*, *Cornelia frente al espejo*, *Las invitadas*, *El dibujo del tiempo*, *Las repeticiones*, *La furia*, *La torre sin fin*, *La autobiografía de Irene*, *La promesa*, *Ejercicios de la oscuridad* e *Invencción del recuerdo*. Así, poco a poco, la deuda con la gran autora argentina empieza a saldarse.

Los estudios que han analizado los cuentos de Silvina Ocampo resaltan, principalmente, el carácter fantástico de las narraciones o aquella niñez perversa en la que siempre se hace hincapié para hablar de su universo literario. Respecto a esto, la académica argentina, Natalia Biancotto, observa en su artículo que:

El lugar común que identifica a la literatura de Silvina Ocampo como fantástica resulta un pretexto tranquilizador que de algún modo domestica su rareza. En las interpretaciones críticas actuales sigue funcionando esta idea reductora que, si para una coyuntura determinada resultaba explicativa, hoy se revela improcedente (2015: 39).

Sería así una lástima reducir una obra tan rica a unas pocas características, ya sea lo fantástico o la naturaleza truculenta de sus personajes. En lo que concierne a la investigación ocampiana, queda un largo camino por delante<sup>4</sup>. Este trabajo quisiera entonces concentrarse en la extrañeza que impregna el espacio que ocupan los personajes, algo aparentemente tan banal y tradicional como la casa. El objetivo es el de estudiar las diferentes maneras en las que Silvina Ocampo utiliza *la casa* como clave, como elemento esencial de su universo literario, y ver la influencia que este precedente ha tenido en la literatura contemporánea de dos autoras del Cono Sur, en este caso, Samanta Schweblin en Argentina y María José Navia

---

siempre se mantiene tranquila, impasible, como la de los niños, que no excluye una mirada límpida y una leve sonrisa» (Italo Calvino, 1974).

<sup>4</sup> Es importante resaltar que en los últimos años se han realizado muchos estudios, artículos, tesis centrados en la obra de la autora. Revistas de la talla de *Orbis Tertius*, *Chasqui*, *Cahiers du CRICCA*, *Hispanófila*, *Brumal*, *Cuadernos del Aleph* y muchas otras han publicado numeroso contenido crítico de la escritora argentina. Investigaciones como las de Sylvia Molloy, Neomí Ulla, Daniel Balderston, Natalia Biancotto, Judith Gabriela Podlubne y más han dejado una enorme marca en el análisis de la obra de Ocampo. Se tratan de trabajos esenciales que, sin embargo, si comparamos su cantidad a la de los estudios que hay disponibles de Borges o García Márquez, vemos que, indudablemente, nos falta todavía mucho que escribir y que analizar de aquellos cosmos ocampianos.

Mikaela Huet-Vray Nieto (2024), «Soplaré, y soplaré, y la casa... *Jamás* derribaré»: Las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samantha Schweblin y María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 59-79.

en Chile. Estas dos autoras retoman la figura de la casa y la transforman de distintas maneras, llenándola de significados que complementan o renuevan aquella casa ocampiana. Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), autora galardonada de renombre mundial, publicó en 2015 *Siete casas vacías*<sup>5</sup>: una colección de cuentos donde la casa está en el corazón mismo de cada uno de los relatos. María José Navia (Santiago de Chile, 1982), autora chilena que se está abriendo camino en el panorama literario actual, publicó en el 2023 su última colección de cuentos, *Todo lo que aprendimos de las películas*<sup>6</sup>, en donde la casa-símbolo, la casa-personaje, habita los relatos de manera contundente.

De esta forma, este análisis busca resaltar las tensiones familiares o extrañas que puede tener un espacio como el de la casa en la obra de Silvina Ocampo y mostrar cómo este precedente literario influye, hoy en día, en las representaciones simbólicas del espacio doméstico en la literatura del Cono Sur. Esto no solo a un nivel temático, sino también a un nivel estilístico con elementos característicos del gótico latinoamericano y del llamado *gótico femenino*. Lo que se propone aquí es que aquella combinación narrativa entre lo perturbador y lo íntimo, aquella mezcla entre extrañeza y gótico hilvanado siempre con el motivo — incluso *leitmotiv*— de la casa, se convierte en un elemento capital que une inevitablemente los mundos de estas tres autoras y deja en evidencia la continuidad y la evolución de esta estética, de este género en Latinoamérica.

Se podrían establecer vasos comunicantes entre una multitud de autoras contemporáneas y Ocampo, sin embargo, este artículo se concentrará en Schweblin y Navia ya que la influencia ocampiana en sus relatos es significativa y de gran peso. Esto ha sido expresado por las mismas escritoras que han declarado infinidad de veces el faro que supone la obra de Ocampo en su recorrido creativo, lector y literario. La muestra de este lazo se ve también en otros trabajos que conectan a Ocampo y a Schweblin<sup>7</sup>, sin embargo, por lo reciente de su obra, faltan todavía estudios académicos sobre la colección de 2023 de Navia.

En la entrega del premio [IIIa-Literatura, 2021], [...] nombré una larga lista de lo que para mí son las grandes maestras latinoamericanas, todas ausentes en la lista oficial de los premiados, sin excepción: Silvina Ocampo, Sara Gallardo, María Luisa Bombal, Elena Garro, María Elena Walsh, Armonía Somers, Clarice Lispector... [...] leyendo esos nombres en voz

<sup>5</sup> SCHWEBLIN, Samanta (2015), *Siete casas vacías*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma.

<sup>6</sup> NAVIA, María José (2023), *Todo lo que aprendimos de las películas*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma.

<sup>7</sup> Estudios tales como: «El horror de la pedofilia o la pesadilla inapelable en Ocampo, Jamilis y Schweblin» de Luciana Belloni (2021) o «Mujeres extrañas: infancia, deseo y perversión en los personajes femeninos de Silvina Ocampo y Samanta Schweblin» de Camila Vazquez (2020) entre otros. Sin contar con la multitud de clases, seminarios y talleres que juntan a las autoras.

Mikaela Huet-Vray Nieto (2024), «“Soplaré, y soplaré, y la casa... Jamás derribaré”: Las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samantha Schweblin y María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 59-79.

alta, me di cuenta hasta qué punto eran nombres desconocidos. (*Cuadernos Hispanoamericanos*, Samanta Schweblin, 2022).

[...] yo hoy quiero hablarles de sus cuentos. Porque sus *Cuentos completos* son un tesoro. Un despliegue de un talento formidable que deja sin habla. Exploraciones en lo cotidiano que miran con maravilla o espanto. Y donde lo luminoso de pronto se muestra cruel o indiferente. (*Twitter*, María José Navia, 2020).<sup>8</sup>

Antes de comenzar, quiero recalcar que el símbolo de la casa no es en absoluto exclusivo de Ocampo o de las autoras mencionadas. Se trata no solamente de un motivo *muy* recurrente en toda la literatura, sino también es un tema bastante estudiado en múltiples áreas de las humanidades (antropología, arte, filosofía, literatura, cinematografía, fotografía, etc.) pero también en la psicología y el psicoanálisis<sup>9</sup>. El trabajo del filósofo francés Gaston Bachelard, con su obra *La poética del espacio* (1957) analiza la casa como un espacio que refleja el sentimiento de intimidad, un espacio habitado y, por ende, cargado de significado. Sigmund Freud<sup>10</sup> examinó también aquel espacio familiar pero que, de repente, se vuelve extraño, ajeno, sinuoso con el famoso concepto del *unheimlich* en su obra, *Lo siniestro* (1919). Artículos latinoamericanos como «Imaginarios de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea» (Ana Gallego Cuiñas, 2018) o «Heridas: sobre la violencia y el espacio doméstico en *Cien años de soledad*» (Paulina Echevarría Guisao, 2021) demuestran el interés académico que suscita el espacio doméstico, sobre todo bajo una perspectiva de género<sup>11</sup>. Sin embargo, es un ejercicio interesante ver cómo la simbología se repite en ecos entre estas autoras del Cono Sur, ecos que parecen conversar entre sí con mucha naturalidad dejando claro el impacto del antecedente literario ocampiano.

## 2. La casa-espejo: micro-sociedad y crítica social

El espacio íntimo como el que representa una casa siempre ha tomado dimensiones

<sup>8</sup> Estas dos citas son una de las muchas veces que Schweblin y Navia han hablado de Ocampo. Aquí dejo una cita de las *fundamentales* en las lecturas de Schweblin que se remonta al 2013: «claro que hubo lecturas de escritoras de América Latina fundamentales. Para empezar, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral [...]. Después vino María Luisa Bombal [...], nuestra Silvina Ocampo, por supuesto». (*VICE*, Schweblin, 2013).

<sup>9</sup> La variedad de ámbitos en los que se analiza la casa me parece relevante pues es una evidencia de la importancia y del significado que conlleva este espacio no solo en la realidad como tal, sino en las artes, las representaciones, las diferentes disciplinas. La casa es un universo central que concierne a todo ser humano y que se ve reflejado en todo lo que crea: arte, literatura, cine, investigaciones, etc.

<sup>10</sup> Sigmund Freud y mucho de su psicoanálisis ha sido fuertemente criticado en los últimos años por los estudios de género. Muchas investigadoras y filósofas lo han retomado para señalar la visión patriarcal y sumamente sesgada del filósofo austriaco. Artículos como «El patriarcado inconsciente de Sigmund Freud y la plasticidad de las mujeres» (Lola López Mondéjar, 2021) muestran este cuestionamiento actual.

<sup>11</sup> Los trabajos de Patricia García sobre el espacio doméstico y la literatura fantástica desde un punto de vista femenino, como «A Geocritical Perspective on the Female Fantastic: Rethinking the Domestic» (2020), son también destacables en lo que concierne los estudios del espacio en la literatura.

diferentes según el contexto y el propósito de la obra en la que figure. Como bien decía Bachelard en su obra, «La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico» (1957: 59), la casa es un espacio cargado siempre de significado, de experiencias, de sueños, de sensaciones. Se trata de uno de los primeros espacios conocidos, habitados, por una persona, es «nuestro primer universo» (Bachelard, 1957: 28). En su obra, Mircea Eliade expone como la casa es un espacio sagrado, un espacio lleno de simbolismos y de mitologías desde tiempos inmemorables. Mostrando así el lugar central que ocupa tanto en nuestro imaginario como en nuestra literatura, nuestras creaciones:

La casa no es un objeto, una «máquina para vivir en ella»; es el universo que el hombre construye para sí mismo imitando la paradigmática creación de los dioses, la cosmogonía. Toda construcción y toda inauguración de un nuevo edificio son en cierto grado equivalentes a un comienzo nuevo, una vida nueva. (2022: II, «La casa en el centro del mundo»).

Ya sea un sentimiento de intimidad y de onirismo (Bachelard), o un símbolo de un nuevo comienzo y de toda una cosmogonía (Eliade), o incluso una sensación angustiosa, siniestra (Freud), la casa embarca consigo una serie infinita de mitos, recuerdos, sensaciones y mundos. Todo converge en un mismo espacio, imaginado o real. En obras como *El asedio animal* (2021) de la colombiana Vanessa Londoño o *Mapocho* (2002) de la chilena Nona Fernández, la casa familiar reproduce la sociedad habitada y sus dinámicas; la casa se convierte en una estructura patriarcal que inevitablemente se desmorona por el trauma, la violencia, la soledad o el olvido. La casa sirve como espejo, reflejo del mundo en el que viven sus personajes. En el universo de Silvina Ocampo, la casa funciona como una micro-sociedad, un cosmos en miniatura donde se multiplican las estrictas normas de la pirámide social de la época. Sylvia Molloy decía:

¿Qué ilusión de realidad nos proponen los relatos de Silvina Ocampo? Aparentemente la de un orden burgués, más precisamente pequeño burgués. Sus cuentos recogen implacablemente detalles mínimos y reveladores y los exaltan: los sándwiches [...], las tortas [...], la cama de matrimonio [...], los regalos y las cartas [...] («Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo», 1978: 246)

Detalles del espacio, del panorama doméstico que crearían, según Molloy, una especie de gran «escenario teatral» (1978: 274). En «El pecado mortal» (*Las invitadas*, 1961) la casa ocupa un lugar central en la narración de un suceso traumático para una niña, una violación. La casa aquí no solo es el lugar del abuso, sino también representa una jerarquía social muy definida. Se trata de la materialización misma de una oligarquía que crea espacios de violencia y desigualdad:

En la enorme casa donde vivías (de cuyas ventanas se divisaba más de una iglesia, más de un almacén, el río con barcos, a veces procesiones de tranvías o de victorias de plaza y el reloj de los ingleses), el último piso estaba destinado a la pureza y a la esclavitud: a la infancia y a la servidumbre. (A ti te parecía que la esclavitud existía también en los otros pisos y la pureza en ninguno). (1999: 269)<sup>12</sup>.

Se dibuja una estructura rígida y vertical que divide y segrega el espacio, entre los adultos ricos de alta sociedad y los empleados de servicio con los niños. Existe una separación clara entre los pisos de la «enorme casa». En el último piso, están arrinconados aquellos que se salen de las normas de la etiqueta o que, simplemente, incomodan en la alta sociedad. Se abre así un espacio para lo perverso y la seguridad arquetípica de la casa, del hogar, se ve transgredida. Esto va muy de la mano del concepto freudiano de *unheimlich*<sup>13</sup>, algo siniestro que emerge desde lo familiar, lo conocido. Freud llegó incluso a hablar de *unheimlich haus* o casa embrujada para reiterar algo espeluznante en un espacio de supuesta seguridad. La crítica social hecha por Ocampo en estos espacios, una crítica disfrazada detrás de lo insólito o lo turbio se evidencia en muchos cuentos de la escritora, por ejemplo, «El sótano» (*La furia*, 1959) donde la protagonista vive en el subsuelo, al nivel de las ratas, aislada siempre de la sociedad, es un cuento que termina con la destrucción misma de la casa, único lugar donde puede vivir el personaje pero también espacio que la condena:

La señora de arriba, me da el almuerzo; con lo que guardo en mis bolsillos y algunos caramelos, me desayuno. Tener que convivir con ratones, me pareció en el primer momento el único defecto de este sótano, donde no pago alquiler. Ahora advierto que estos animales no son tan terribles: son discretos. En resumidas cuentas son preferibles a las moscas, que abundan tanto en las casas más lujosas de Buenos Aires, donde me regalaban restos de comida, cuando yo tenía once años (1999: 205).

Bachelard hablaba también de el concepto *sótano*, de *guardilla*, lugares para él de profunda soledad, imborrables en la memoria y en el corazón del ser humano y concluye: «Incluso cuando dichos espacios están borrados del presente sin remedio, extraños ya a todas las promesas del porvenir, incluso cuando ya no se tiene granero ni desván, quedará siempre el cariño que le tuvimos al granero, la vida que vivimos en la guardilla» (*La poética del espacio*, 1957: 32). En «El sótano», la protagonista asume su espacio vivido a pesar de las condiciones precarias y le coge cariño hasta a los roedores que la invaden. La casa es entonces un sitio-espejo que reproduce los esquemas sociales, los ricos en un lado, los pobres en otro. La diferencia entre clases queda violentamente marcada en el espacio íntimo, un arriba y un

<sup>12</sup> OCAMPO, Silvina (1999), *Cuentos Completos I*, Ediciones Emecé, Versión digital [Edición usada para todas las citas de los cuentos de Ocampo].

<sup>13</sup> Del *unheimlich*, Freud dice en *Lo siniestro* (1919): «lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo». (1919: 220).

Mikaela Huet-Vray Nieto (2024), «“Soplaré, y soplaré, y la casa... Jamás derribaré”: Las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samantha Schweblin y María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 59-79.

abajo que rompen con toda ilusión de la casa como unidad. En este relato, la división no solo se hace evidente dentro de la misma morada, sino también en relación con la vecindad y la ciudad misma de Buenos Aires. La joven de la historia describe esa diferencia entre las casas, unas mucho «más lujosas» que otras. Se trata de caserones ajenos, espacios de otredad que jamás pudo ni podrá ocupar.

Esto conversa directamente con el cuento de Samanta Schweblin, «Nada de todo esto» (*Siete casas vacías*, 2015), donde se evidencia la necesidad compulsiva de una madre de visitar e incluso de invadir casas ajenas. La diferencia entre el espacio del otro y el propio muestra una distancia importante a nivel de clase social y de bienestar material. El lector nunca va a entender completamente esta pulsión sentida por la madre, vista desde la mirada pseudo-exterior de la hija, sin embargo, el enfoque material que tiene el cuento indica esta añoranza de la madre por este espacio ajeno percibido como mejor, más ameno, más cómodo, más atractivo. El cuento termina con una reflexión de la hija, narradora, que quiere ver a la propietaria de la casa invadida arrodillarse desesperada ante ellas:

Así me doy cuenta de qué es lo que quiero. Quiero que revuelva. Quiero que mueva nuestras cosas [...] Que saque todo [...], que se tire al suelo y también que lllore. Y quiero que entre mi madre. Porque si mi madre entra ahora mismo [...] la aliviará ver cómo le hace una mujer que no tiene sus años de experiencia, ni una casa donde hacer bien este tipo de cosas, como corresponde (2015: 27).

La hija termina así queriendo lo mismo que la madre y, al final, logra entenderla, entender su frustración de clase y todas sus añoranzas: quiere ver sufrir al pudiente, a aquella mujer de la hermosa casa. Este cuento pone sobre la mesa, de manera más directa, un desbalance social. La casa es el lugar del descuadre no solo social, sino también de las *normas* sociales como tal. La casa ya no es exactamente reflejo, sino una especie de espejo al revés donde la ambigüedad se inmiscuye gracias a la extrañeza del comportamiento de los personajes que, desubicados, rompen con el orden normal de las cosas. El artículo de Elsa López Arriaga, «Expresiones del terror: lo raro y lo espeluznante en *Siete casas vacías* de Samanta Schweblin» (2023) dice:

La narración está fijada en el comportamiento de la madre en función de la casa, un cruce de la frontera de lo extraño [...] Esta sensación de inquietud responde a un recurso constante en los cuentos del volumen, un punto de quiebre, el momento de escisión de la normalidad. En el caso de este relato, la madre jamás había traspasado el umbral de una casa [...] La casa constituye un espacio liminar y su experiencia condiciona la percepción y conciencia de la madre (2023:82).

La casa y los personajes están intrínsecamente ligados, el uno depende del otro. La casa se vuelve umbral, lugar esencial para la ruptura, la transgresión. Una ruptura personal,

Mikaela Huet-Vray Nieto (2024), «Soplaré, y soplaré, y la casa... *Jamás* derribaré»: Las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samantha Schweblin y María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 59-79.

íntima y violenta en el caso de Ocampo y una ruptura del orden normal de las cosas en el caso de Schweblin. Casa y personaje van de la mano hasta, a veces, confundirse completamente.

### 3. La casa embrujada: espacios transformadores o malditos

La casa embrujada es probablemente una de las figuras más presentes en el repertorio colectivo. El género gótico y el terror han utilizado la casa para transformar completamente la atmósfera de una historia. Un sinfín de películas de terror llevan a la gran pantalla este espacio espeluznante que se sale de los límites de la lógica. Un espacio que englute fatídicamente a sus personajes. En la literatura de habla inglesa y específicamente en el género gótico es donde nace esta imagen tan popular y resonante. En su obra, *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction* (1999), el escritor Dale Bailey habla de la tradición gótica de este espacio doméstico embrujado y dice:

For the tale of the haunted house, while rooted in the European gothic tradition, has developed a distinctly American resonance; since Poe first described the House of Usher in 1839, the motif of the haunted house has assumed an enduring role in the American tradition. The House of Usher and its literary progeny have not lacked for tenants in the last hundred and fifty years; writers from Nathaniel Hawthorne to Stephen King have taken rooms in the haunted houses of American fiction, and it's worth wondering why the archetype has such continuing appeal. (1999: 6).

De hecho, la académica Carol Margaret Davison agrega, en uno de sus artículos, que la figura se remonta incluso antes de Poe y dando más precedentes queda claro que el castillo misterioso, la *villa* decadente, dieron paso a aquella casa embrujada popularizada por los cuentos de Edgar Allan Poe<sup>14</sup>.

Sin embargo, la literatura latinoamericana no está exenta de estas pinceladas gótica<sup>15</sup> y la casa embrujada se encuentra de múltiples formas en América Latina. En México, Carlos Fuentes creó aquella casa succionadora y atemporal de *Aura* (1962); en Colombia, Gabriel

---

<sup>14</sup> En su obra *Women and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives* (2015), Andrew Hock-Soon Ng no solo habla de la historia del género y de la casa gótica en un contexto anglosajón, sino que también enlaza este arquetipo con la teoría feminista y psicológica que se ha hecho popular desde los años 70 en la lengua inglesa (2015: 4).

<sup>15</sup> De hecho, Rosa María Díez Cobo escribe en el prólogo de su obra, *Arquitecturas inquietantes. Antología de relatos de casas encantadas* (2022): «Casas embrujadas, encantadas, malditas, impuras..., muchos son los calificativos en español que se pueden adjudicar a los espacios hogareños que, desde lo insólito, revierten o malogran el objetivo, en principio universal, de proveer amparo y bienestar. Quizá ninguno resulte tan turbador como el concepto *haunted house*, del inglés, que comporta un elemento adicional de personificación del espacio y, por lo tanto, de inmediata alarma. Eso no resta, en modo alguno, la vigencia de un tópico en nuestra cultura y nuestras letras que ha tendido, erróneamente, a considerarse más propio de otras latitudes y de otras tradiciones literarias» (2022: 9). Sobre el arquetipo de la casa en América Latina el artículo de Gallego Cuiñas (2018), citado en la introducción, explica su antigüedad y su evolución desde la Colonia hasta la actualidad.

Mikaela Huet-Vray Nieto (2024), «“Soplaré, y soplaré, y la casa... Jamás derribaré”: Las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samantha Schweblin y María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 59-79.

García Márquez infundió de vida e infinito la casa de los Buendía en *Cien años de soledad* (1967) y, en Argentina, Julio Cortázar dibujó sutilmente una casa carcomida por una amenaza invisible en «Casa tomada» (1946). El término *gótico* ha causado mucho debate en el continente. Tanto por parte de los escritores como de los investigadores, hubo ciertamente un fuerte rechazo por el género que, en estos últimos años, ha empezado a disiparse<sup>16</sup>. En el volumen de ensayos críticos, *Territorio de sombras: montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina* (2021), Juan Pablo Dabove habla de este desdén:

Razones análogas a las que impidieron la apreciación crítica del Borges gótico hicieron que, hasta hace muy poco, el gótico argentino y latinoamericano no existieran como objetos de investigación académica [...]. Quizás los más claros ejemplos de este curioso desdén hayan sido Julio Cortázar (1975), quien habla del gótico como un fenómeno infantil, primitivo, y Adolfo Bioy Casares, quien se deshace de él reduciéndolo a un mero fenómeno de mal gusto. Ambos prefieren el término, mucho más prestigioso, intelectual y francés, de “fantástico”. Hoy asistimos al florecimiento de una escritura [...] abiertamente afiliada a las convenciones genéricas del gótico (2021:199-200)

Este nuevo *floreCIMIENTO* actual del gótico latinoamericano abre la puerta a nuevos análisis de obras antes solo asociadas con la etiqueta de lo fantástico. Es el caso de Silvina Ocampo, pues muchos de sus relatos pueden ser observados desde el prisma de lo gótico. La morada transformadora del cuento, «La casa de azúcar» (*La furia*, 1959), presenta, sin lugar a dudas, rasgos de este género. Una pareja que busca una casa y que encuentra en los suburbios un lugar como salido de un cuento de hadas:

Recorrimos todos los barrios de la ciudad; llegamos a los suburbios más alejados, en busca de un departamento que nadie hubiera habitado: todos estaban alquilados o vendidos. Por fin encontré una casita en la calle Montes de Oca, que parecía de azúcar. Su blancura brillaba con extraordinaria luminosidad. Tenía teléfono y, en el frente, un diminuto jardín. [...] Tuve que hacer creer a Cristina que nadie había vivido en la casa y que era el lugar ideal: la casa de nuestros sueños. (1999: 194-195).

Por engaño del esposo, la pareja se muda a la casa onírica, sin embargo, poco a poco, el miedo se inmiscuye en la narración y lo que parecía cuento de hadas se convierte en pesadilla. Un cambio en la personalidad de Cristina pero también en el esposo, cada vez más

---

<sup>16</sup> Sobre este rechazo al género en el continente, en su artículo «Ecos góticos en el microrrelato contemporáneo en español: una travesía entre orillas atlánticas» (2019), Rosa María Díez Cobo dice: «Nuestro análisis comienza afrontando una cuestión teórica polémica en nuestras letras: ¿realmente existe una tradición gótica en las literaturas en español? El gótico es un modo literario que ha sufrido una serie de oscilaciones críticas en sentidos muy divergentes. [...] Más concretamente, muchos estudios especializados publicados hasta el momento, encuadran a las narrativas de terror, de forma sistemática, dentro del género fantástico y, por ello, la denominación más recurrente en estos trabajos a la hora de establecer categorizaciones de género es la de “terror fantástico” (Honores 2014; Donayre Hoefken 2014; Roas 2011). Y, aunque cada vez más, muchos expertos reivindican la idoneidad de lo gótico como concepto pertinente en nuestras literaturas en español, como es el caso del recientemente publicado *Latin American Gothic in Literature and Culture* (2017), aún parece dominante la postura que cuestiona la implantación del término y de sus implicaciones críticas». (2018: 48-49).

Mikaela Huet-Vray Nieto (2024), «Soplaré, y soplaré, y la casa... *Jamás* derribaré”: Las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samantha Schwoblin y María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 59-79.

inseguro, celoso y controlador. La casa es el epicentro de la ruptura, de la transformación, del embrujo de la pareja. En su artículo sobre el cuento, Hedy Habra habla de esta entrada al cambio, a la metamorfosis sufrida por la pareja:

Dentro de los escasos artículos publicados sobre “La casa de azúcar”, resalta el estudio de Marjorie Agosin [...]. Basándose en las propuestas de Gaston Bachelard, la crítica expone la manera en que el espacio de la casa se desvirtúa y se convierte en un espacio amenazador hasta “subvertir el terreno del orden” (631). [...] Es evidente que el espacio de la casa se abre de manera “mágica” o fantástica a una revalorización de la identidad de la protagonista que termina en la separación de la pareja. [...] El hecho de mudarse a un espacio hogareño corresponde con la entrada de lo fantástico, desvelándose así de manera insólita los deseos reprimidos de la protagonista. (2005: 48).

Lo que califica aquí como fantástico podría leerse perfectamente desde un ángulo gótico. Este nuevo «espacio amenazador» donde hay una «revaloración de la identidad de la protagonista» es algo típicamente gótico que entra específicamente en lo que se conoce como *Female Gothic* [gótico femenino]<sup>17</sup>, término acuñado por la crítica literaria estadounidense Ellen Moers en su obra *Literary Women: The Great Writers* de 1976 y que se centra en las ansiedades, los temores y los torbellinos íntimos de la mujer. «La casa de azúcar» le presenta al lector una transformación identitaria radical de la mujer, Cristina, que al adoptar la personalidad de la «misteriosa» Violeta —la que *supuestamente* fue la antigua inquilina de la casa— se desata de las sogas sociales atribuidas a su género, se vuelve más independiente, menos temerosa y supersticiosa. La casa es aquí clave para la transformación de esta mujer, una ruptura liberadora para Cristina y arrolladora para su esposo. La académica Carol Margaret Davison explica en su artículo cómo el tema de la transformación es central en el *gótico femenino*:

The fear that self-identity and autonomy are threatened, or that heretofore repressed, possibly dangerous aspects of the self and others may be allowed expression, underpins the action. The theme of transformation, a common Gothic motif, where as DeLamotte says, “[w]hat was x becomes y, the line dividing them dissolving,” is a principal dynamic: the self is revealed to be other, and the Other an aspect of the self (21). Repressed anxieties are explored and exposed, and semiotic boundaries blurred—the house may be revealed to be a prison and the husband a prison master. (2004: 54-55).

En este caso particular la casa, en vez de prisión, resulta ser la ruina del matrimonio, un espacio transformativo con un personaje masculino que no logra encerrar a la mujer, un

<sup>17</sup> El gótico femenino, según la escritora e investigadora mexicana Enid Carrillo, trata inquietudes específicas sobre la experiencia de la mujer, ya sea de su cuerpo, de su espacio o de sus miedos. Los temas esenciales o más comunes de esta vertiente gótica serían: «La herida doméstica, las relaciones en la jerarquía familiar, las opresiones, la exploración del cuerpo femenino, los elementos sobrenaturales y la debilidad/fortaleza de la heroína gótica» (2024). Para Carrillo, el gótico femenino trata de aquellos «espacios que habitan las mujeres: la casa y su propio cuerpo. Toca pensarnos a nosotras como casas que se habitan» (Carrillo, 2024).

Mikaela Huet-Vray Nieto (2024), «Soplaré, y soplaré, y la casa... *Jamás* derribaré”: Las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samantha Schweblin y María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 59-79.

relato subversivo que rompe con la normatividad social de la época. Un hombre que falla — *a failed prison master*— y una mujer que adopta las características de Otra. Se podría analizar a Violeta como una manifestación de la otredad, una otredad presente en la misma búsqueda de identidad. Violeta aparece como representación de lo reprimido. De hecho, hacia el final del relato, se sabe que Violeta se encontraba en un «sanatorio frenopático» (1999: 198), como si un lado de la moneda estuviese destinado a la libertad y el otro al encierro perpetuo. Se trata de una identidad femenina fisurada cuyos fragmentos tienden a la marginalización, al encierro o al silencio. La dualidad Cristina-Violeta es la más evidente, sin embargo, no se puede dejar de resaltar el otro dúo esencial de este cuento: la casa-Violeta. La casa es varias veces puesta en paralelo con Violeta, las dos son descritas como «misteriosas». El espacio doméstico es indudablemente un personaje en sí y la casa embrujada transforma el relato y los personajes pues tanto el espacio como las personas están embrujadas: «Un día en que oí a Cristina exclamar con un aire enigmático: –[...] Estoy embrujada –fingí no oír esa frase atormentadora.» (1999: 198).

Esta casa-personaje, la casa-gótica, se percibe inmediatamente en el relato de María José Navia. «Dependencias» dialoga con mucha naturalidad con «La casa de azúcar». En este relato el hogar está completamente enraizado con los personajes y, sobre todo, con las ansiedades de una mujer que está tratando de tener un hijo. El cuento trata de una pareja que se muda a una gran casa llena de luz y naturaleza. Esta, acogedora al principio, se va convirtiendo en un lugar asfixiante que corresponde con la infertilidad, cada vez más desesperanzadora, de la mujer. Casa y mujer —que también es la narradora— se van deteriorando al mismo tiempo:

Se echaron a perder los baños, el agua salió fría. En la semana nos la pasábamos llenos de distintos especialistas intentando reparar todo lo que no funcionaba.

En la casa.

En nosotros.

El techo empezó a lloverse en los inviernos y el agua de la piscina se puso verde. El pelo se me llenó de canas que, al principio, me sacaba con furia y luego de gestar. Empezaron a llegarme menos trabajos de traducción. [...]

La casa perfecta se sentía enorme. La luz (la luz, la luz) nos molestaba en la cara. Mi cuerpo no volvía a su ciclo. [...] No sé cuánto tiempo pasó. La casa se lo iba comiendo junto con nuestras esperanzas. (2023: 60-61)

La casa se llena de insectos y parece venírseles encima a los personajes hasta que al final la pareja se muda. Tal como en «La casa de azúcar», esta casa queda vacía. En cortos periodos de tiempos ambas casas embrujadas engluten a sus personajes. El título mismo del cuento, «Dependencias», muestra este lazo siniestro entre la casa y sus habitantes. La casa,

en el cuento de Navia, se torna aún más monstruosa con una personificación mayor pues la mujer, en su desasosiego, llega incluso a dirigirse directamente a la casa:

Mi casa no tenía grietas, no todavía, pero de todas formas empecé a hablarle. Me acostaba en el suelo y hablaba hacia arriba. Imaginaba que mis palabras iban subiendo, como el humo. Que quizás podrían salir por la ventana o la chimenea tal vez entonces alguien podría verlas; podría verme. Estuve un mes hablándole. A la casa. Creía que en cualquier momento podría responderme. Que en sus paredes guardaba esas palabras que no le decía a nadie más. (2023: 59).

Una mujer que siente el peso de las expectativas, el peso de querer ser madre y no poder, un peso que la aleja de su pareja y del mundo, donde la casa parece ser su último resguardo. Sin embargo, la casa y ella forman un todo oscuro<sup>18</sup>. Estas reflexiones angustiosas sobre la maternidad son también características cruciales del *gótico femenino*, en su artículo Davison destaca que:

In the oneirically charged landscape of the Female Gothic, the ambivalent nature of the domestic sphere is preminent: the potentially nightmarish, “dark side” of the dreamlike ideals of marriage and motherhood is explored and exposed. As Claire Kahane describes it, “the heroine’s active exploration of the Gothic house in which she is trapped is also an exploration of her relation to the maternal body that she shares, with all its connotations of power over and vulnerability to forces within and without” (338). (2004: 54).

Lo gótico, mirado desde una perspectiva de género, saca a la luz los miedos y angustias de mujeres que sobrellevan consciente o inconscientemente el peso de las expectativas sociales y patriarcales, aún más en relación con la maternidad<sup>19</sup>. La casa es aquí clave pues, como espacio doméstico —asociado convencionalmente con lo femenino—, conlleva un peso simbólico vital: la casa, en el caso de Navia, encierra a su personaje, tragándose todo hasta que no le queda otra solución más que irse. Esto mismo resuena en la frase final de «La casa de azúcar»: «Ya no sé quién fue víctima de quién, en esa casa de azúcar que ahora está deshabitada» (1999: 199).

#### 4. La casa-cárcel: encierro, enfermedad y locura

<sup>18</sup> Se podría hacer un paralelo con la película de Darren Aronofsky, *Mother!* (2017). Esta obra lleva a la pantalla una casa *viva*, latente e intrínsecamente ligada con la protagonista. Esta mujer, casada y embarazada, va a conocer un final fatídico por la invasión y el abuso de su espacio doméstico pues, poco a poco, su esposo va dejando invadir la casa. A nivel cinematográfico, la casa misma se presenta como un cuerpo profundamente vivo que solo la mujer parece percibir. La casa aquí también se traga a sus personajes, personajes madres, o casi-madres y a sus hijos o casi-hijos.

<sup>19</sup> Muchos estudios existen sobre el tema, se trata de uno de los tópicos más estudiados en la literatura actual escrita por mujeres. Por ejemplo, el libro de la tesis de la arquitecta e investigadora española Atxu Amann Alcocer, *El espacio doméstico: la mujer y la casa* (2005), habla de la casa como un «caparazón de prejuicios» (concepto de León Trostki, 1977), «jaula» para las mujeres y, sin embargo, espacio que no les pertenecía. Este trabajo recalca la carga de poder, la carga ideológica/histórica/social que puede tener un lugar como la vivienda.

Mikaela Huet-Vray Nieto (2024), «Soplaré, y soplaré, y la casa... *Jamás* derribaré»: Las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samantha Schwebelin y María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 59-79.

La casa puede ser entonces, desde un punto de vista gótico y psicológico, el espacio físico donde se materializan los miedos, como Gregor Samsa espantado en la aparente comodidad de su cama, la casa llega a ser la mayor representación del encierro. Detrás de aquella cálida fachada del *bogar*, se alza un espacio asfixiante, aislante y enloquecedor. En la literatura —no tan lejana de la vida—, el espacio y su carga energética varían según el estado mental del personaje que lo habita. La casa se tornaría en contra de su inquilino convirtiéndose en una casa-cárcel de la que el personaje ya no puede encontrar escapatoria. Para esta parte se tomarán en cuenta tres cuentos: «La furia» (*La furia*, 1959) de Silvina Ocampo, «La respiración cavernosa» (*Siete casas vacías*, 2015) de Samanta Schweblin y «Gretel» (*Todo lo que aprendimos de las películas*, 2023) de María José Navia.

En «La furia», Ocampo dibuja un narrador hombre que se dirige a su amigo Octavio, recolectando en su memoria los sucesos que lo llevaron hasta su actual encarcelamiento. En la narración, este interlocutor invisible es clave en el relato subjetivo de un hombre que cometió un crimen. El cuento comienza por el final (*in extrema res*) y la sensación de desespero se ve a través de un espacio que parece cerrarse sobre sí mismo. La casa se asienta aquí como el lugar del crimen con un personaje que, ante la abrumadora realidad de los hechos, no encuentra ningún tipo de escapatoria moral o espacial.

¿Cómo podré salir de esta casa sin ser visto? Y, suponiendo que pudiera salir, una vez afuera, ¿cómo haría para llevar al niño a su casa? Esperaría que alguien lo reclamara por radio o por los diarios. ¿Hacerlo desaparecer? No sería posible. [...] ¿Escaparme? ¿Por dónde? En los corredores, en este momento, hay gente. Las ventanas están tapiadas. (1999: 140)

Una acumulación de preguntas retóricas sin respuestas satisfactorias no solo pone en evidencia una especie de disminución progresiva del espacio, sino también la imposibilidad lógica y mental del personaje de escapar, de salir impune. Una agonía de la mente culpable que raya con la locura misma lleva a un espacio aparentemente normal a metamorfosearse en una casa-trampa: «La casa era como las otras de su género, un poco más grande, tal vez. La habitación tenía un espejo con molduras doradas y un perchero, cuyas perchas lucían en sus extremidades cuellos de cisne.» (1999: 143). La normalidad de dicha casa se contrarresta con esta habitación casi teatral donde cama, espejo y ventanas entrarán en juego con los personajes. La presencia del espejo y la sutil animalización del perchero aparecen aquí como elementos reveladores de algo siniestro, como si se trataran de pequeñas premoniciones. Una casa «normal» cuyos corredores comunes y corrientes se transformarán hacia el final del relato en verdugos, zonas de peligro, eventuales testigos del crimen perpetuado. El

aprisionamiento de este personaje empieza entonces mucho antes de su encarcelamiento literal y final. La sensación de encierro fatídico empieza desde la casa, el cuarto del lugar del crimen. En el artículo sobre «La función de la casa y el contradictorio concepto de cordura en Don Quijote» de Benito Gómez se hace mención de la casa como símbolo de estabilidad y tranquilidad, por ende Gómez dice que: «Abandonar la casa representa igualmente una transición mayúscula, y más aún cuando este proceso va acompañado [...] de una metamorfosis identitaria que transforma enteramente al protagonista y la acción de la narrativa» (2016: 106-107). A diferencia de *Don Quijote*, aquí es el *encierro*, la imposibilidad del abandono de la casa que va a cambiar el destino del personaje y su identidad misma. Esta imposibilidad lleva al personaje a un extremo absurdo. De hecho, el relato juega fuertemente con lo absurdo y esto intensifica una sensación de locura textual o narrativa, un ejemplo de ello es el diálogo entre el niño de la historia y el hombre:

—¿Dónde vive?  
—En una casita.  
—¿Dónde?  
—En una casita.  
—¿Dónde está esa casita?  
—No sé.  
[...]  
—No toques, te digo.  
—Entonces devolvéme el cortaplumas.  
—No es un juguete para niños. Podrías lastimarte.  
—Tocaré el tambor.  
—Si tocas el tambor, te mato. (1999: 144-145).

Niño y tambor son intercambiables a lo largo del relato para el narrador, los dos son causa de ruido y de molestia que interfieren con su charla con Winifred —niñera del niño y mujer filipina de la que el narrador *dice* enamorarse a primera vista—. Una charla casi incoherente donde Winifred habla de una cosa y el hombre está concentrado en sus propias ideas fantasiosas para conquistarla. Una conversación rota entre oídos sordos. Lo absurdo que llega a su punto culminante en el diálogo se resuelve con el asesinato del niño en esta habitación cerrada y oscura. Este espacio criminal, culpable, contrasta con las otras casas mencionadas a lo largo del relato: la «casita»-enigma donde viviría la niñera o las casas-paraiso del mundo de Winifred, en Manila, con sus «ventanas [...] adornadas de madreperla» (1999: 142). Esta diferencia entre los espacios acentúa el horror de aquella casa que alberga la habitación oscura del crimen. El relato termina con el presente del personaje-narrador, ya no en la casa-cárcel sino en una verdadera celda, acordándose del ruido del tambor en el desorden de su mente.

Mikaela Huet-Vray Nieto (2024), «“Soplaré, y soplaré, y la casa... *Jamás* derribaré”: Las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samantha Schweblin y María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 59-79.

La mente y el espacio se mezclan entonces inevitablemente. En el cuento de Schwebelin, «La respiración cavernosa», una mujer avanzada en años, Lola, vive con su esposo y se prepara para la muerte. Su cotidianidad, lenta y pausada, se disuelve entre su casa y su jardín. Sin embargo, poco a poco el lector va notando inconsistencias en el relato o ambigüedades en el texto y la enfermedad de la señora se vuelve evidente. Atrapada en sus recuerdos, los bordes temporales se difuminan en el espacio que ocupa, su casa antes segura y práctica se va convirtiendo en un lugar ajeno y desconocido.

Sin embargo, lo que más sobresale en este relato es el temor a lo de *afuera*, ya sea la noche o la llegada de nuevos vecinos. Lo que se sale del perímetro de su casa es para Lola una fuente descomunal de peligro. El mayor conflicto yace en la presencia de un joven —el hijo de una nueva vecina—. Esto va a desestabilizar completamente a Lola ya que es un recordatorio angustioso del fallecimiento de su propio hijo, muerte trágica que también conocerá el hijo de la vecina. Este último, herido en una zanja, será encontrado demasiado tarde. La desaparición del muchacho causa aún más confusión en el caos mental de la protagonista que ya no registra realmente lo que pasa a su alrededor. Lola va a imaginarse multitud de veces que el hijo de la vecina trasgrede su espacio maliciosamente, que entra al garaje sin permiso, que la ve dormir, que timbra a su casa. El lector no sabe si se trata solo de la enfermedad de Lola o de apariciones tal vez sobrenaturales. La protagonista se agarra con todas sus fuerza de su espacio, único vestigio que le queda de su identidad: «“Me llamo Lola, esta es mi casa”» (2015: 85). Así, cada invasión es tomada como un ataque de primera categoría:

Si daba un paso adelante Lola tendría que dar uno atrás y entonces ambas estarían dentro de la casa. Era una situación peligrosa. [...] La mujer dio un paso adelante, ella uno hacia atrás y ya estaban dentro de la casa. Lola la empujó, fue un movimiento instintivo [...]. Lola cerró la puerta, puso la traba y esperó. Esperó un minuto, atenta al silencio y a la manija de la puerta [...]. No pasó nada [...]. Juntó fuerzas, espío por la mirilla y la mujer ya no estaba. Buscó su lapicera y agregó al final de su lista: la mujer de al lado es peligrosa (2015: 86-87).

El recelo al mundo exterior convierte inevitablemente a Lola en prisionera no solo de su casa, sino de su mente. En la obra crítica, *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, se trata el ejemplo clásico de la mujer enferma y encarcelada: Bertha Mason Rochester de *Jane Eyre* (Charlotte Brontë, 1847), esa esposa «loca» del Señor Rochester encerrada en el ático de aquella gran mansión. Hablando del espacio y particularmente del ático, se dice: «Even more importantly, Thornfield's attic soon becomes a complex focal point where Jane's own rationality [...] and her irrationality [...] intersect.»

(1979: 348). El ático sería entonces el punto de intersección entre locura y cordura, racionalidad e irracionalidad. Pasa lo mismo con Lola y su espacio, su casa está partida, destrozándose entre recuerdo y olvido, salud y enfermedad.

La última capa de esta imagen de la casa-cárcel que conversa con Ocampo y Schweblin es la casa que se dibuja en el cuento «Gretel» de María José Navia. Navia renueva esta figura y da un paso hacia lo distópico con un casa inteligente que aísla completamente a sus habitantes: dos hermanitas que se van quedando solas en ese espacio.

Lo último que vemos es la sonrisa de sus ojos. La mascarilla tapa todo lo demás. La casa se cierra y escuchamos la voz de Gretel que nos da los buenos días. La han programado para que suene tranquila. Joven. Con Camila sabemos que todo lo que pase aquí dentro llegará al teléfono de mamá. Imágenes. Videos. Gretel tiene ojos en todos lados (2023: 121).

Aquí la casa tiene nombre, personaje activo, Gretel se encarga de todo mientras la madre de las niñas va a trabajar. En un mundo destrozado por una pandemia, las hermanitas están aisladas por su supuesta seguridad gracias a Gretel. Sin embargo, Gretel, casa-cárcel inteligente, se vuelve progresivamente más tiránica: las raciones de comida disminuyen, los contenidos televisivos son censurados y las niñas están completamente atrapadas en este espacio hermético y artificial:

En la casa ya no hay calendarios. El sistema va jugando con la iluminación [...]. Lo que no le digo es que ha pasado mucho tiempo desde la última vez que vimos a mamá o llamé por teléfono. Y que no hay nadie a quien preguntarle. [...] Camila le da de comer a Futuro [el pez]. Sonríe y a mí se me rompe el corazón. Porque acá las puertas no se abren. Y las llaves ya no suenan (2023: 129-131).

Este relato, publicado en el 2023, pinta un encierro infinito que deja ya de ser tan distópico en la actualidad y cobra mayor relevancia con el precedente real del COVID-19. Aquí se unen los tres tipos de casa, no solo la casa-cárcel, sino también la casa embrujada con esta *Gretel* que se inspira directamente de los cuentos de hadas, con el nombre de la hermanita de Hansel, ahora monstruosa convertida en bruja («Es la bruja», 2023: 123) que mantendría presas a dos niñas. Esta nueva versión de la casa, transformada gracias a la inteligencia artificial, es una figura propia de los tiempos actuales y es el paso adicional que Silvina Ocampo solo hubiera podido imaginar en sus sueños —o pesadillas. La casa inteligente como presagio nefasto, crítica de los vertiginosos avances tecnológicos actuales, es la versión más avanzada de este arquetipo literario.

##### **5. “Y salimos así a la calle. [...] Cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la**

### alcantarilla”<sup>20</sup>: conclusión

En este artículo se quiso hacer un breve recorrido de algunos de los cuentos de tres autoras del Cono Sur. El estudio concienzudo del símbolo de la casa movilizado por estas escritoras permite mostrar los indudables vasos comunicantes que existen entre la grandísima obra de Silvina Ocampo y el trabajo actual de las dos autoras suramericanas, Samanta Schweblin y María José Navia. Este análisis saca a relucir el lazo indiscutible que hay entre los personajes y sus casas, un lugar que, como lo expresó Bachelard, refleja características identitarias importantes, clave en la atmósfera de los cuentos, a veces incluso personaje principal. El observar de cerca el arquetipo literario de la casa propicia, además, la comprensión de las dinámicas del espacio de estos relatos. El trabajo hecho alrededor del espacio doméstico, bajo la indiscutible lupa de lo gótico, y más precisamente, del *gótico femenino*, hace hincapié en elementos, quizás, pasados por alto por una crítica literaria que encerraba todo indiscriminadamente en la cómoda y familiar categoría de lo fantástico. Ambas etiquetas góticas, fuertemente rechazadas en el contexto latinoamericano, han ido reivindicándose en los últimos años, tanto en la investigación como a los ojos de las mismas creadoras y revelan nuevos matices de un universo tan estudiado como el de Ocampo o el de Schweblin. La casa como microcosmos social, la casa gótica y embrujada, y la casa carcelaria son entonces distintas variaciones de este símbolo tan universalmente conocido. Los guiños simbólicos que se hacen entre sí los textos de las tres autoras —una de ellas tan separada a nivel temporal— demuestra la capacidad maravillosa de diálogo que tiene la literatura. El precedente no solo temático, sino estilístico que representa la obra cuentística de Ocampo sale a relucir en las nuevas propuestas góticas, bizarras, inquietantes, insólitas de esta nueva generación de escritoras. Estas tensiones extrañas que emergen del espacio habitado con las que tanto jugó Silvina Ocampo, es uno de los temas más explorados por las autoras del horror y de lo gótico en el panorama latinoamericano actual. Silvina Ocampo es, sin duda, un pilar central de la tradición cuentística de América Latina y un rotundo clásico literario.

---

<sup>20</sup> Final del cuento «Casa tomada» (Julio Cortázar, 2014: 8).

Mikaela Huet-Vray Nieto (2024), «Soplaré, y soplaré, y la casa... *Jamás* derribaré»: Las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samantha Schweblin y María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 59-79.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston (2000), *La poética del espacio* (1957), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, [<https://drive.google.com/file/d/0BytKdLPWEc5UM2oxZi1uRVdta3M/view?resourcekey=0-bPtLMw20cabTFRmSyNWhRg>] (31/08/2024). Archivo PDF, Google Drive.
- BAILEY, Dale (1999), *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, pp. 6. Archivo digital, Google Books.
- BELLONI, Luciana (2021), «El horror de la pedofilia o la pesadilla inapelable en Ocampo, Jamilis y Schweblin», *VII Jornadas de creación y crítica literarias «Centro cultural de la cooperación Floreal Gorini» 2021*, Buenos Aires, pp. 1-9, [<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1221759>] (31/08/2024). Archivo PDF, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- BIANCOTTO, Natalia (2015), «Del fantástico al nonsense: Sobre la narrativa de Silvina Ocampo», *Orbis Tertius*, n° 21, XX, pp. 39-50, en Memoria Académica, en [[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6844/pr.6844.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6844/pr.6844.pdf)] (20/01/2024). Archivo PDF.
- CARRILLO, Enid (2024), «Mujeres, casas y familias: la construcción literaria del gótico femenino» [Conferencia], PECDA Hidalgo (México), Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC), Casa Futura Ediciones [en línea], [[https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=417605190874373](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=417605190874373)] (31/08/2024). Archivo digital, Grabación de Facebook LIVE (*permalink*).
- CORTÁZAR, Julio (2014), «Casa tomada» (*Bestiario*, 1951), *Casa tomada en Bestiario*, colec. Cortázar: 100 años, Ministerio de Educación de la República de Argentina (ed.), Buenos Aires, pp. 8, en [<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/libros/casa-tomada-en-bestiario.pdf>] (24/08/2024). Archivo PDF.
- DABOVE, Juan Pablo (2021), «Posfacio: el momento gótico de la cultura», en ZANGRANDI, Marcos (ed.), *Territorio de sombras: montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*, Buenos Aires, NJ Editor, pp. 197-210, en [[https://www.academia.edu/download/67625301/DIGITAL\\_Territorio\\_de\\_sombras.pdf#page=197](https://www.academia.edu/download/67625301/DIGITAL_Territorio_de_sombras.pdf#page=197)] (20/01/2024). Archivo digital.
- DAVISON, Carol Margaret (2004), «Haunted House/Haunted Heroine: Female Gothic Closets in “The Yellow Wallpaper”», *Women's Studies: An inter-disciplinary journal*, XXXIII, pp. 47-75, en [<http://dx.doi.org/10.1080/00497870490267197>] (20/01/2024). Archivo digital.
- DEL CAMPO, Florencia (2020), «Samanta Schweblin: “Creo que, incluso en las historias más realistas, la ficción siempre empieza cuando algo extraño o inesperado sucede”» [Entrevista con Samanta Schweblin, 1 de junio de 2020], *Cuadernos Hispanoamericanos* [en línea], en [<https://cuadernohispanoamericanos.com/samanta-schweblin/>] (24/08/2024).
- DÍEZ COBO, Rosa María (2022), «Prólogo». En Rosa María Díez Cobo (ed.), *Arquitecturas inquietantes. Antología de relatos de casas encantadas*, León, Eolas Ediciones, pp. 9-24.
- DÍEZ COBO, Rosa María (2019), «Ecos góticos en el microrrelato contemporáneo en español: una travesía entre orillas atlánticas», *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, n° 7, pp. 65-81, [<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n5a3>] (31/08/2024). Archivo PDF.
- ELIADE, Mircea (2022), *Ocultismo, brujería y modas culturales* (1976), II. El mundo la ciudad y la casa, «La casa en el centro del mundo», Editor Digital Titivillus, [<https://es.studenta.com/content/141031536/ocultismo-brujeria-y-modas-culturales-mircea-eliad>] (31/08/2024). Archivo digital.

- ENRÍQUEZ, Mariana (2018). *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2014), Barcelona, Anagrama. Archivo digital, Apple Books.
- FREUD, Sigmund (1919), *Lo siniestro, Obras completas, Tomo XVII (1917-19)*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 215 -251.
- GARCÍA, Patricia (2020), «A Geocritical Perspective on the Female Fantastic: Rethinking the Domestic», *Comparative Literature and Culture*, XXII, n° 4, pp. 1-11, [<https://doi.org/10.7771/1481-4374.3689>] (31/08/2024). Archivo digital.
- GÓMEZ, Benito (2016), «La función de la casa y el contradictorio concepto de cordura en Don Quijote», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXXVI, pp. 105-122, en [<https://doi.org/10.1353/cer.2016.0006>] (20/01/2024). Archivo digital.
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan (1979), *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Heaven, Yale University Press, en [<https://ia803202.us.archive.org/32/items/TheMadwomanInTheAttic/The%20Madwoman%20in%20the%20Attic.pdf>] (24/08/2024). Archivo PDF.
- HABRA, Hedy (2005), «Escisión y liberación en “La casa de azúcar” de Silvina Ocampo», *Hispanófila*, Chapel Hill (N. C.), University of North Carolina, n° 145, pp. 47-59, en [<https://www.jstor.org/stable/43807546>] (20/01/2024). Archivo digital.
- NG, Andrew Hock-Soon (2015), *Women and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives*, Geocriticism and Spatial Studies, Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 1-234.
- LÓPEZ ARRIAGA, Elsa (2023), «Expresiones del terror: lo raro y lo espeluznante en *Siete casas vacías* de Samanta Schweblin», *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, Budapest, Universidad Eötvös Loránd, n° 16, pp. 76-87, en [<https://doi.org/10.24029/lejana.2023.16.5105>] (20/01/2024). Archivo PDF.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Lola (2021), «El patriarcado inconsciente de Sigmund Freud y la plasticidad de las mujeres», *Aperturas Psicoanalíticas*, n° 66, pp. 1-17, [<http://aperturas.org/articulo.php?articulo=0001137>] (31/08/2024). Archivo digital.
- MOLLOY, Sylvia (1978), «Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo», *Lexis*, II, n° 2, pp. 241-251, [<https://doi.org/10.18800/lexis.197802.005>] (31/08/2024). Archivo digital.
- NAVIA, María José (2023), *Todo lo que aprendimos de las películas*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma.
- NAVIA, María José [@mjnavia] (2020, 23 de diciembre), «Pero yo hoy quiero hablarles de sus cuentos. Porque sus Cuentos completos son un tesoro.» [Tweet], *Twitter X*, en [<https://x.com/mjnavia/status/1341945033482792962>] (24/08/2024).
- OCAMPO, Silvina (2015), *Thus Were Their Faces. Selected Stories*, trad. BALDERSTON, Daniel, intro. OYEYEMI, Helen & pref. BORGES, Jorge Luis, Nueva York, The New York Review of Books (nyrb), pp. 20-21. Archivo digital, Apple Books.
- OCAMPO, Silvina (1999), *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé Editores, en [[https://airenuestro.files.wordpress.com/2015/01/cuentos\\_1.pdf](https://airenuestro.files.wordpress.com/2015/01/cuentos_1.pdf)] (20/01/2024). Archivo PDF.
- OCAMPO, Silvina (1974), *Faits divers de la Terre et du Ciel*, trad. ROSSET, Françoise, intro. CALVINO, Italo & pref. BORGES, Jorge Luis, París, Éditions Gallimard.
- SCHWEBLIN, Samanta (2015), *Siete casas vacías*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma.
- TINOCO, Paola (2013), «Samanta Schweblin: lo fantástico de la realidad» [Entrevista con Samanta Schweblin, 18 de julio de 2013], *VICE Media* [en línea], en [<https://www.vice.com/es/article/samanta-schweblin-lo-fantastico-de-la-realidad/>] (24/08/2024).

VAZQUEZ, Camila (2020), «Mujeres extrañas: infancia, deseo y perversión en los personajes femeninos de Silvina Ocampo y Samanta Schweblin», en MARISTANY, José, OLIVETO, Mariano, PELLEGRINO, Daniel & REDONDO, Nilda (eds.), *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias, Tomo I*, Buenos Aires, Editorial Tesseo, [<https://www.teseopress.com/literaturasdelaargentina/chapter/mujeres-extranas-infancia-deseo-y-perversion-en-los/>] (31/08/2024). Archivo digital.

Mikaela Huet-Vray Nieto (2024), «Soplaré, y soplaré, y la casa... *Jamás* derribaré»: Las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samantha Schweblin y María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 59-79.

**FRONTERAS DE CLASE Y GÉNERO EN *TEA ROOMS. MUJERES OBRERAS*  
(1934), DE LUISA CARNÉS**

AINHOA JIMÉNEZ DÍAZ

<https://orcid.org/0009-0003-0178-744X>

[ainhoajimenezdiaz3@gmail.com](mailto:ainhoajimenezdiaz3@gmail.com)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

**Resumen:** Este trabajo busca, partiendo de la recuperación que se está realizando en los últimos años de la figura de Luisa Carnés, analizar la importancia política, tanto para nuestro pasado como para nuestro presente, de su novela más reconocida (*Tea rooms. Mujeres obreras*) a través de la construcción de las fronteras de género y de clase que la autora realiza en ella mediante distintos elementos formales. Asimismo, y de acuerdo con una metodología materialista, se relacionarán estas fronteras dibujadas en la novela de Carnés con el contexto histórico en el que fue producida, marcado por los avances sociales de la Revolución rusa, el advenimiento de la Segunda República en el Estado español y las innovaciones artísticas que tuvieron lugar como resultado de este período de intensa lucha de clases.

**Palabras clave:** Literatura obrera, Frontera, Feminismo, Luisa Carnés, Novela de avanzada, Revolución rusa.

**Abstract:** This work, building upon the recent resurgence of interest in the character of Luisa Carnés, aims to analyze the political significance, both for our past and present, of her most recognized novel (*Tea Rooms. Mujeres obreras*). This analysis focuses on the construction of gender and class borders within the novel, as carried out by the author through various formal elements. Furthermore, following a materialist methodology, these delineated borders in Carnés' novel will be connected to the historical context in which it was produced. This context was marked by the social advances of the Russian Revolution, the advent of the Second Republic in the Spanish State, and the artistic innovations that took place as a result of this period of intense class struggle.

**Key words:** Working class literature, Borders, Feminism, Luisa Carnés, Advance novel, Russian Revolution.

## 1. Introducción

En los últimos años hemos asistido a la recuperación de numerosas autoras que habían quedado ya no solo fuera de los cánones literarios, sino relegadas por completo al olvido en la Historia de la literatura. En el ámbito nacional, Luisa Carnés y su obra son un ejemplo paradigmático de este proceso. Sin embargo, esta actualización de la recepción de su obra, si bien es de celebrar, puesto que ha permitido la reedición de su narrativa y ha convertido su novela más celebrada, *Tea rooms. Mujeres obreras*, en parte del programa de lectura de bachillerato (Becerra Mayor, 2023); en algunos casos, ha tenido lugar de forma deshistorizada, ya que ha incurrido en imprecisiones y errores que resultan muy ilustrativos a la hora de analizar la ideología dominante de la época actual. Incluso cuestiona la *modernidad* de nuestro presente al dejar ver lo claramente problemático que resulta en ciertos circuitos culturales mantener el sentido original de una obra que en el momento de escritura se encontraba totalmente acorde con el espíritu de la época. Partiendo de la reciente inclusión de esta autora en marcos que no le son propios, en este trabajo buscamos establecer una conexión entre la presencia en la realidad de la autora de determinadas *fronteras*<sup>1</sup> con el retrato que realiza de estas en su obra, a fin de contribuir a la recuperación fidedigna de la figura autorial, así como del sentido histórico de su texto.

## 2. Género y clase: una recuperación sesgada

La tergiversación histórica más señalada ha sido adscribir a Luisa Carnés a la mal llamada Generación del 27 o, en su defecto, a su contraparte femenina, las *Sinsombrero* (Becerra Mayor, 2023; Somolinos Molina, 2023). Este planteamiento tiene su punto de partida en el intento de cuestionar uno de los sesgos que ha presentado la historiografía oficial en relación con la producción literaria de principios del siglo XX. En la nómina de autores que se presenta como representativa de esas décadas, sean parte del Grupo del 27 o

---

<sup>1</sup> Pese a que no profundizamos en este trabajo en el concepto de *frontera*, somos conscientes de las profusas elaboraciones teóricas al respecto que se han realizado, habitualmente con una perspectiva multidisciplinar, desde los llamados *estudios de frontera* atendiendo a sus múltiples dimensiones —espacial, jurídica, social, identitaria, artística...—, y los tenemos en cuenta en el presente estudio de la obra de Carnés en el que nos hemos centrado en aquellas *fronteras* que hemos encontrado pertinentes para el análisis: las de clase y las de género. Son clásicos los estudios que se desarrollaron en torno a los años 80 y 90 en la Academia norteamericana, tales como los trabajos de Anzaldúa (1987), Calderón y Saldívar (1991), Hicks (1991) o Rosaldo (1991), ya que, pese a sus limitaciones, cambiaron el paradigma crítico al introducir el concepto de *frontera* en el debate académico. En cuanto a estudios más recientes, podemos citar trabajos como el de Michaelson y Jonhson (2003), el de Sánchez (2014) o el de Spíndola Zago (2016).

no —etiqueta que, por otra parte, no deja de ser problemática en tanto en cuanto ha suplantado a otras como *Generación de los años veinte*, *Generación de la dictadura* o *Generación de la república* y agrupa a una serie de autores siguiendo unos criterios más bien arbitrarios (Pérez, 1993)—, se observa la ausencia total, revertida levemente en los últimos años, de mujeres en ella, uno de los motivos—junto con su militancia comunista y el exilio a México a causa de la guerra y la dictadura franquista— por los que Luisa Carnés ha permanecido durante tanto tiempo escondida en los recovecos de la Historia (Pérez, 1993; Hellín Nistal, 2019). Sin embargo, esta relación entre Carnés y las Sinsombrero o la Generación del 27 está lejos de suponer una verdadera recuperación de la figura de nuestra autora, ya que no solo no pertenecía a estos grupos, sino que su praxis literaria se encuentra lejos de la poética dominante que estos representaron, al menos en la que se considera la etapa de esplendor de la *vanguardia*. Además, su procedencia de clase choca frontalmente con la composición social—y en muchos casos también con la conciencia política—de estos grupos de autores (Becerra Mayor, 2023; Somolinos Molina, 2023). Así, mientras que Maruja Mallo, Margarita Manso, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Concha Méndez y los demás paseaban por la puerta del Sol de un Madrid representado por la alegría del charlestón y los juegos vanguardistas, quitándose el sombrero como acto de rebeldía y *liberación femenina* (Somolinos Molina, 2023), Luisa Carnés, de origen proletario, tuvo que dejar la escuela a los once años para trabajar en un taller de sombrerería, para posteriormente hacerlo de dependienta en un salón de té, mecanógrafa en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones —gracias a lo cual pudo tener la oportunidad de publicar sus obras, no sin dificultades tan manifiestas como la de compaginar el trabajo asalariado con tener tiempo para escribir— y periodista, lo cual contribuyó al desarrollo de su conciencia política y compromiso social que se reflejan en su producción literaria y, en especial, en la novela que nos ocupa en este trabajo, *Tea rooms. Mujeres obreras*.

Estas puntualizaciones biográficas no son baladís, ya que no solo permiten calificar la obra de Carnés como literatura obrera y comprometida, sino que también dan cuenta de uno de los rasgos formales más innovadores de *Tea rooms. Mujeres obreras* como es la hibridez entre géneros —rasgo característico de muchas de las obras literarias de la época (Fuentes, 1993)—, dando lugar a una estética fronteriza que combina novela y testimonio, como podemos ver en la correspondencia entre el retrato que realiza Carnés del trabajo en el salón de té de la novela y las condiciones laborales de las camareras de los años 30, en lo que profundizaremos más adelante (Martínez Fernández, 2022; Somolinos Molina, 2023).

En relación con esto, no es casual tampoco que en un primer momento la novela fuera a llamarse *Tea rooms. Mujeres obreras (novela reportaje)*, apostilla que entronca con los gustos literarios de una época de gran agitación social (Fuentes, 1993; Arias Careaga, 2017), pero que también refleja el propósito de la novela de representar las contradicciones sociales y la agitación revolucionaria patentes en la sociedad de su tiempo. La literatura se concebía también como una herramienta que puede contribuir a agitar la conciencia política a favor de los oprimidos y, como tal, se erige como discurso que puede disputar las consideraciones ideológicas de la prensa burguesa del momento. Un buen ejemplo de esto es el tratamiento de las sucesivas huelgas que tenían lugar en la década de los 30, de entre las cuales cabe señalar la huelga de camareros que aconteció entre 1933 y 1934, fechas muy próximas al momento de escritura de la novela, y cuya cobertura en los medios mayoritarios contrasta enormemente con el retrato que de ella da Carnés, con un estilo cronístico que permea incluso el uso de los tiempos verbales para dotar de inmediatez a la acción —«Hoy ha sido declarada la huelga de camareros, mozos de restaurantes, cafés y similares. Casi todos los establecimientos del gremio han alzado sus cierres, pero en el interior se ve actuar a los propietarios o parientes de estos» (Carnés, 2016: 143)—, y el posicionamiento sin ambages con los huelguistas y sus motivos para ir a la huelga (Larraz, 2023).

## 2. Novela de avanzada: dialéctica entre forma y contenido

Como hemos mencionado anteriormente, la cuestión formal es otra de las grandes diferencias que podemos señalar entre la obra de Carnés y las poéticas dominantes en la época, protagonizadas por el Grupo del 27 en lo que se conoce como la literatura de vanguardia. Otro de los motivos por los que la narrativa de Carnés y de otros muchos ha quedado relegada a un segundo plano o se ha sacado por completo de la escena literaria ha sido la clásica dicotomía entre la vanguardia y la novela social —etiqueta, por otra parte, no menos imprecisa que la de *Generación del 27*—, entre el *artepurismo* y el compromiso, favoreciendo a los primeros términos de estos binomios al considerar que las obras pertenecientes a los segundos presentan una menor calidad literaria por incluir posturas políticas o de crítica social, ser calificadas homogéneamente de panfletarias —lo cual no significa que algunas de estas novelas a las que se les ha asignado la etiqueta de *social* como una suerte de cajón de sastre lo fueran, sobre todo a partir de la adopción de los postulados del *realismo socialista* dictados desde una Unión Soviética ya en proceso de burocratización

(Eagleton, 1976: 37-40; Hellín Nistal, 2019)— o directamente por mostrarse incompatibles con los supremos valores universales de la esencia humana, como si la política no formara también parte de *lo humano* o las obras *artepuristas* estuvieran exentas de consideraciones ideológicas (Díaz Fernández, 1985: 72, 76).

Pero estas concepciones del arte comprometido no solo incurren en grandes sesgos, sino que a causa de estos obvian la ola de renovación artística que caracterizó a la literatura *de avanzada*, a la que se adscribe *Tea rooms. Mujeres obreras* de Luisa Carnés (Fuentes, 1993; Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019; Martínez Fernández, 2022), término acuñado por José Díaz Fernández en su ensayo *El nuevo romanticismo* para referirse a la literatura de finales de la década de los 20 y principios de la de los 30 que muestra un alto grado de compromiso social al tiempo que es partícipe de la gran experimentación artística de la época (1985: 26). Así pues, mientras que la literatura de vanguardia pretende cuestionar los fundamentos burgueses del arte, pero su cuestionamiento del dominio de clase de la burguesía se encuentra ausente de sus producciones literarias (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1978: 278; Díaz Fernández, 1985: 53, 73; Fuentes, 1993); los narradores de avanzada no se contentaban con transformar la literatura, sino que querían transformar la sociedad en su conjunto. Por ende, si volvemos a dibujar en el mapa del panorama literario de principios de siglo a los escritores de avanzada, obtenemos una visión más completa de lo que fue esa época histórica, marcada por la lucha de clases y la estela de las profundas transformaciones sociales y económicas que tuvieron lugar en los primeros años de la Unión Soviética; ya que dichas innovaciones literarias responden, en última instancia, a grandes cambios históricos que trajeron consigo la necesidad de una *nueva sensibilidad* —de un *nuevo Romanticismo* (Díaz Fernández, 1985)— y de la adaptación de las formas artísticas a la modernidad de los tiempos. Tal como señalan críticos como Eagleton y Jameson o el propio Díaz Fernández, las obras literarias, su forma, sus temas y el abordaje de los mismos, en tanto en cuanto son producidas en un determinado momento histórico, están sujetas también a las transformaciones de la Historia, de tal manera que los elementos formales de una obra literaria cambian en relación con la necesidad de que se adecúen al contenido que albergan (Eagleton, 1976: 22; Díaz Fernández, 1985: 74; Jameson, 2016: 240; Hellín Nistal, 2019).

¿Y cuál era la sensibilidad histórica que permeaba las primeras décadas del siglo XX en el Estado español? Se instauró la Segunda República producto de un enorme movimiento popular, la cual, aunque supuso un avance importante en cuanto a derechos

civiles, estos no eran suficientes para mejorar las condiciones de vida de las grandes masas trabajadoras y campesinas, que no solo ansiaban un cambio de régimen político, sino también una revolución social (Blanco Aguinaga *et al.*, 1978; Díaz Fernández, 1985; Fuentes, 1993; Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019; Somolinos Molina, 2023). La Revolución rusa se erigió como referente absoluto de esas ansias revolucionarias —gracias a transformaciones como las que abordaremos más adelante en este trabajo— no solo para los trabajadores, sino también para multitud de escritores e intelectuales que, como Cernuda, Machado, Alberti, Teresa León, Vallejo, Sender, Miguel Hernández, Margarita Nelken y un largo etcétera, miraban con ilusión la Unión Soviética e incluso viajaron a ella (Blanco Aguinaga *et al.*, 1978; Olmedo, 2014; Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019). Dichos viajes a menudo se transformaban en libros que contaban sus experiencias con entusiasmo y que plagaban los escaparates de las librerías junto con traducciones de obras literarias rusas y ensayos marxistas (Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019). Proliferaron revistas e iniciativas culturales de corte socialista o libertario, como la revista *Octubre* o la *Biblioteca Prensa roja*, que difundían las ideas de la revolución social y suponían una fuente económicamente accesible a la cultura para el bolsillo de los obreros y las obreras (Blanco Aguinaga *et al.*, 1978; Santorja, 1993). Comenzaba a sentirse el auge del fascismo en Europa, a causa del temor que tenía la burguesía a la posibilidad de una revolución, y la clase obrera organizada le plantaba cara (Blanco Aguinaga *et al.*, 1978)—un factor en ocasiones olvidado al trazar el panorama histórico de fines de la década de los 20 y principios de los 30, pero que Carnés también reflejó en su novela en el episodio del asesinato del hijo del heladero Fazziello a manos de bandas fascistas en Italia—. En una época como esta era, pues, esperable que la literatura reflejase la vida a través de obras que no solo trataban temas como la emancipación de la mujer, la lucha de clases, la denuncia social o el bolchevismo de la forma más innovadora (Blanco Aguinaga *et al.*, 1978; Fuentes, 1993), sino que la propia obra literaria se concebía como una herramienta al servicio de la transformación de la realidad (Castañar, 1993). De hecho, el compromiso político, tan denostado por ciertos sectores de la crítica, se convirtió en los años de la Segunda República en un indicativo de *calidad literaria* (Eagleton, 1976: 58; Díaz Fernández, 1985: 60).

Uno de los rasgos de *Tea rooms. Mujeres obreras* que entronca precisamente con esta profunda renovación formal que tuvo lugar en este período y que se manifiesta desde el comienzo de la obra es el uso de una técnica narrativa que tiene mucho de cinematográfica, muestra también de esa estética fronteriza que mencionábamos antes al respecto de la

hibridez en los géneros literarios (Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019). Así, la novela comienza con una escena *in medias res* en la que el foco de la narración se va moviendo como una cámara, dejándonos ver paulatinamente los elementos que componen la escena: el dictado de unas frases a una protagonista que aún desconocemos, el hombre que emite dichas palabras y, ahora sí, la mirada de Matilde a través de la cual podemos observar el conjunto de la habitación en la que se está representando la secuencia. Ese primer capítulo termina también con una construcción impresionista del viaje de la protagonista por la ciudad, que se debate entre comer un buñuelo o usar ese dinero para volver a su casa en tranvía al tiempo que se nos muestran los distintos elementos que componen los escaparates de las tiendas, mezclando los objetos más mundanos con elementos de la vanguardia ideológica de la época, lo cual capta la atención de los lectores desde el comienzo de la novela:

Los botecillos de miel, los cuadradillos de manteca, las cajas de galletas inglesas, chocolatadas. Las alhajas fulgurantes. Los medallones de nácar, con efigies religiosas, medio olvidadas ya. Los aparatos de radio, los ventiladores —«Prepárese para el próximo verano»—, los libros —terrorismo, sabotaje, revolución—. Y, más tarde, más allá, sobre piedras mojadas y fango silencioso, a lo largo de valladares impresos de gritos hechos con brea: «¡Viva Rusia!», «¡Obreros! Preparaos contra la guerra imperialista.» (Carnés, 2016: 14)

Pero el cine no solo está presente en la técnica narrativa de Carnés, sino que también cobra protagonismo en el léxico —«naranja de celuloide» (Carnés, 2016: 169), «Le pasan como un film ante los ojos, rasgos fisionómicos, frases, colores: la cara de Laurita, un sillón al que le faltaba uno de los brazos, un almanaque religioso, etc.» (Carnés, 2016: 197)— y en la trama, tanto como elemento característico de la cotidianidad moderna de tertulias de cine y estrellas de Hollywood que tanto impresionan al personaje de Laurita, como mecanismo cultural que, al igual que la novela de Carnés, es reflejo y amplificador de la conciencia social: «—Lo cierto es que el público que salía de un cine, al asistir al estreno de una película soviética, ha dado gritos subversivos...—Nada de gritos subversivos; no se ha hecho otra cosa que dar un *viva Rusia* y comenzar a entonar *La Internacional*» (Carnés, 2016: 95).

A propósito de esta relación dialéctica que existe en la obra de arte y en concordancia con la técnica narrativa de nuestra autora, accedemos al relato a través de esa narradora que se mueve como una cámara no solo en los espacios, sino también accediendo a los pensamientos y sentimientos de los personajes a través de cuya intimidad es capaz de componer todo un retrato social, pero que también salta de las narraciones cronísticas de los acontecimientos a las reflexiones políticas dispuestas en una suerte de

Ainhoa Jiménez Díaz (2024): "Fronteras de clase y género en *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934) de Luisa Carnés", Cuadernos de Aleph, 27, pp. 80-96.

flujo de conciencia, pasando por los diálogos, internos o que mantienen los personajes entre sí. Sin embargo, si bien accedemos a la idiosincrasia de una gran parte de los personajes, el relato no les concede a todos el mismo espacio en términos de extensión, ni la misma legitimidad, no es pues, equidistante en ese retrato social (Olmedo, 2014; Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019; Martínez Fernández, 2022). Así, aunque Matilde, nuestra protagonista, la cual comparte nombre y conciencia política con el paradigma de mujer obrera liberada que exponía Alexandra Kollontai en *La mujer nueva y la moral sexual*, ensayo que fue traducido al español en 1931 (Somolinos Molina, 2023), no es la heroína de ninguna historia, hecho que rompe los esquemas tradicionales de la novela; es el personaje que más conciencia de clase presenta y por el que nuestra autora y su narración se inclina, mostrando así, en lo que parecería una cuestión puramente formal, su compromiso político a favor de la lucha de los oprimidos y por la revolución social. Es importante destacar también que esta caracterización de Matilde no la convierte en una suerte de *Pepito grillo revolucionario*, no está idealizada, sino que el personaje va evolucionando y tomando mayor conciencia a medida que se van desarrollando los acontecimientos de la novela (Olmedo, 2014; Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019; Martínez Fernández, 2022; Somolinos Molina, 2023), de manera que, de forma dialéctica, los lectores vamos adquiriendo dicha conciencia a la vez que Matilde. La obra literaria al servicio de la transformación social.

### 3. Fronteras de clase: «la línea divisoria»

Es en la caracterización de los personajes, así como en el bosquejo de los espacios donde la autora articula las fronteras de clase y de género existentes en un sistema capitalista y patriarcal que Carnés retrata sin desviar, maquillar u ocultar los conflictos inherentes a este —esto es, la explotación y la opresión estructural de género— acompañando a Matilde y a su concepción de la «línea divisoria». En este apartado analizaremos las fronteras relacionadas con la clase social, la cual entendemos de manera dinámica, siguiendo definiciones como la de Meiksins Wood (2000: 110) o la de Thompson, autor según el cual puede hablarse de *clase* «cuando algunos hombres, de resultas de sus experiencias comunes (heredadas o compartidas), sienten y articulan la identidad de sus intereses a la vez comunes a ellos mismos y frente a otros hombres cuyos intereses son distintos (y habitualmente opuestos) a los suyos» (1989: XIV).

Retomando el análisis, resulta significativo, ya no a lo largo de la novela, sino desde el título mismo, que para Luisa Carnés las fronteras de clase vertebran la sociedad y la

dividen en dos grupos con intereses antagónicos. Así, mientras que *Tea rooms* nos remite a un distinguido salón de té donde elegantes y frívolas personalidades van a pasar los domingos, esta fracción del título está separada por la rotundidad del punto del segundo término del binomio: *Mujeres obreras* (Arias Careaga, 2017; Hellín Nistal, 2019). Esta férrea división de clase que resulta a todas luces intraspasable en la ficción en cuanto constitutiva de una sociedad de clases en la realidad está presente en los monólogos interiores en los que la conciencia de la narradora se fusiona con la de Matilde: «Su concepto de la vida no ha sufrido variación; al contrario. Su definición de la sociedad: “los que suben en ascensor y los que utilizan la escalera interior”, se ha consolidado» (Carnés, 2016: 77), «Y, de pronto, una vez, al solicitar una dirección de una de esas antipáticas libreas jornaleras: “Por la escalera interior”. La definición encaja en palabras. La línea divisoria de clases queda establecida (¿por tiempo limitado?) definitivamente» (Carnés, 2016: 81).

Al mismo tiempo, se ve reflejada en la caracterización de los personajes —ideados como los *personajes-tipo* de los que habla Eagleton a lo largo de su ensayo *Marxism and Literary Criticism* (1976)— y en la focalización de la narradora. Por un lado, el patrón, los padres de Laurita y la encargada —que, si bien también es una trabajadora, se alinea con el patrón desde el primer momento en una clara representación del papel de los mandos medios en hacerle el trabajo sucio a la patronal de controlar al resto de trabajadores— son retratados de forma muy negativa, tanto física —al patrón le llaman «el ogro»— como moralmente —la relación extramatrimonial que mantiene con Cañete hasta que su mujer lo descubre y es despedido, la hipocresía moral de las clases medias que, ancladas en un pensamiento retrógrado marcado por la religión y las apariencias, llevan a Laurita a practicarse un aborto ilegal que le cuesta la vida— (Hellín Nistal, 2019; Martínez Fernández, 2022). Por otro lado, los caracteres de las trabajadoras y los trabajadores del salón se tratan con mayor simpatía e indulgencia, aun cuando se critican sus actitudes y pensamientos, como la religiosidad conservadora y alienante de Paca —aunque es muy dura la crítica que realiza la autora a la responsabilidad de la institución eclesiástica en el mantenimiento de del rol tradicional de la mujer en el tiempo de la autora (Nash, 1983: 45)— o los intentos de Antonia de actuar de casamentera entre el muchacho del género y Matilde. Incluso se desplaza el eje de análisis de sus actos del moralismo a una comprensión más amplia de que su comportamiento se ve condicionado por sus condiciones materiales precarias en cuanto trabajadoras, como ocurre con los pequeños robos que realiza Trini, así como su posterior paso al mundo de la prostitución: «Para el

estómago, todos los medios son lícitos y admisibles. Es sobradamente sabido que el estómago es amor» (Carnés, 2016: 171).

Es reflejo, asimismo, de esta frontera de clase que representa Carnés en *Tea rooms. Mujeres obreras* la disposición espacial, también dividida según un criterio clasista. Así, el Madrid de Carnés, marcado por la lucha de clases, es siempre visto desde el interior del salón de té, lugar de trabajo, o desde los trayectos anteriores o posteriores a la jornada laboral; pero no es suficiente con decir que vemos el mundo exterior desde los escaparates de la pastelería, puesto que la focalización narrativa no se centra en los clientes, sino en los camareros y sobre todo en las dependientas, de forma que también el espacio en el salón de té está dividido en tres instancias cuya ubicación resulta muy representativa —arriba, el despacho de don Fermín; en medio, el salón donde las trabajadoras atienden a los clientes; abajo, los cuartuchos donde las empleadas se cambian— (Vives Martínez, 2019; Martínez Fernández, 2022): «Fuera, el ocio, el lujo, las diversiones y el amor [...] La dependienta, dentro de su uniforme, no es más que un aditamento del salón, un utilísimo aditamento humano» (Carnés, 2016: 36). Esta división del espacio en la novela de Carnés destaca sobremanera con las tradicionales *dos esferas*, el espacio público y el privado, que según los mandatos patriarcales y la moral imperante en la época se corresponden el primero con el rol de los hombres y el segundo con el de las mujeres (Nash, 1983). Al borrar esta diferenciación de la configuración espacial de la novela, la autora coloca tanto a hombres como a mujeres en el espacio público que, por otra parte, las mujeres trabajadoras, lejos del mito burgués del *ángel del hogar*, tenían la necesidad de ocupar para obtener un salario que les permitiera sobrevivir. Carnés se centra concretamente en la esfera de la producción, hecho que le permite retratar las deplorables condiciones de vida de la clase trabajadora, en especial de las mujeres obreras, pero no a través de un parlamento lacrimógeno, sino poniendo en el centro la pieza clave que permite el funcionamiento del sistema capitalista, la explotación, que no es una consideración moral, sino un proceso objetivo que hace referencia al *robo legalizado* que realizan los dueños de los medios de producción al apropiarse del fruto social del trabajo: «De todo esto resulta el aumento en los ingresos del día. No obstante, el jornal de la empleada es el mismo» (Carnés, 2016: 36).

#### 4. Fronteras de género: «la mujer nueva»

Una vez analizadas las fronteras de clase, pasaremos a diseccionar el modo en que Luisa Carnés retrata en su novela la opresión de género, la cual podríamos definir

como una relación de sometimiento de un grupo sobre otro por razones culturales, raciales o sexuales<sup>2</sup>. Es decir, la categoría de opresión se refiere al uso de desigualdades en función de poner en desventaja a un determinado grupo social; la diferencia transformada en justificación para el dominio de un sector social sobre otro (D'Atri, 2018: 23).

En lo concerniente a las fronteras de género que dibuja la autora de *Tea rooms. Mujeres obreras* destaca el hecho, en relación con la focalización en la perspectiva de los trabajadores, del enorme protagonismo que detentan en la obra las mujeres proletarias, no solo a través de la avanzada conciencia política de Matilde, sino también mediante distintas situaciones que le permiten a Carnés resaltar la importancia de la organización colectiva y, en especial, de que las mujeres se unan a los hombres de su clase para tomar el destino de sus vidas entre sus manos y luchar por la emancipación de la humanidad, algo muy semejante a lo que ya refirió el teórico y revolucionario ruso, Vladimir Lenin, en su «Discurso ante el I Congreso de obreras de toda Rusia» (1918): «La experiencia de todos los movimientos de liberación ha demostrado que el éxito de la revolución depende del grado en que participen en ella las mujeres». Para mostrar esto, la autora decide tomar la vía del contraejemplo al poner de manifiesto la incapacidad de las distintas soluciones individuales que van tomando las trabajadoras de suponer una mejora en sus condiciones, ya que incluso empeoran su situación —«Es el caso, por ejemplo, de la empleada que estropea el género a propósito, o la que se come los bombones a escondidas, o incluso la que aprende a robar una peseta para poder pagarse los viajes en tranvía» (Arias Careaga, 2017)—. El ejemplo paradigmático de esta estrategia es el capítulo dedicado a la huelga, en el que, en lugar de mostrar una hipotética participación audaz en esta por parte de los personajes, muestra, sin embargo, las consecuencias de no lanzarse a la lucha colectiva por sus derechos a través de la resolución del cierre patronal ante la impotencia y la sensación de culpa de las trabajadoras del salón (Martínez Fernández, 2022). Esta relevancia de las mujeres trabajadoras y de su papel en la lucha por la emancipación de la humanidad encuentra su momento culmen en el mitin protagonizado por la obrera embarazada que, a la par que sirve de contrapunto esperanzador al fatídico desenlace de Laurita (Martínez

---

<sup>2</sup> Puesto que nos ocuparemos de la *opresión de género*, de esta definición global—pero certera—del concepto de *opresión* nos centraremos en esa relación de sometimiento por razones *sexuales*.

Fernández, 2022) y nos recuerda a un discurso de Clara Zetkin, permite a Matilde alcanzar ese proceso de toma de conciencia que se gesta a lo largo de la novela y que se cristaliza en el parlamento que cierra la obra, con la esperanza de que la lucha colectiva, de cuya necesidad se encuentra plenamente convencida, le reportará mejoras a todas las mujeres de su clase, también a aquellas que, como sus compañeras, se encuentran, temporalmente menos concienciadas. Dice Matilde: «La mujer nueva, “sin tipo”, ha hablado y le ha respondido la pequeña Matilde. Mas la mujer nueva ha hablado también para todas las innumerables Matildes del universo. ¿Cuándo será oída su voz?» (Carnés, 2016: 204-205).

Una proclama que resulta muy similar a la del ensayo de Kollontai:

La influencia de las mujeres trabajadoras se extiende mucho más allá de los límites de su propia existencia. Las mujeres trabajadoras «contaminan» con su crítica la inteligencia de sus contemporáneas, destruyen los viejos ídolos y enarbolan el estandarte de la insurrección para protestar contra las «verdades» a las que han vivido sometidas generaciones de mujeres. Las mujeres del nuevo tipo, «célibe» e independientes, al libertarse a sí mismas libertan el espíritu, encadenado durante siglos, de sus hermanas pasivas y atrasadas (1931:106).

En cuanto a las particularidades de las condiciones laborales de las mujeres trabajadoras que esboza Carnés en su trazado de las fronteras de género, resalta que la situación de estas, no solo víctimas de la explotación, sino también de la opresión patriarcal, es peor que la de sus compañeros masculinos. En primer lugar, porque son susceptibles de sufrir acoso sexual en su puesto de trabajo (Vives Martínez, 2019), como muestra el episodio en el que Matilde recibe una propuesta laboral como mecanógrafa de manos de un hombre misterioso casi al comienzo de la novela o algunas de las reflexiones que nos ofrece la narradora —«Se dan casos verdaderamente repugnantes; casos en que las auxiliares se han visto obligadas a denunciar al jefe inmediato o a pedir, con un pretexto cualquiera, su traslado a otro departamento de la casa» (Carnés, 2016: 88)—; y en segundo lugar porque tienen menos oportunidades de acceder a un puesto de trabajo y de conservarlo en una época en la que, aun siendo perfectamente legal y estando estipulado por ley la prohibición de despedir a las mujeres una vez hayan contraído matrimonio, el trabajo asalariado femenino sigue estando mal visto y solo se concibe como un temporal último recurso en casos de pobreza extrema hasta que la mujer en cuestión consiga encontrar marido y pueda dedicarse a su destino último como madre y esposa (Nash, 1983: 22, 46). Esta situación se refleja en el ocultamiento que realiza Antonia de su condición de viuda, ya que en el salón de té tienen prohibido trabajar a mujeres casadas y ella necesita el dinero para sobrevivir (Olmedo, 2014), y constituye un motivo por el cual, además, el salario de las mujeres era menor, ya que se consideraba como complementario al aporte

Ainhoa Jiménez Díaz (2024): “Fronteras de clase y género en *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934) de Luisa Carnés”, Cuadernos de Aleph, 27, pp. 80-96.

principal del hogar, que era el sueldo del marido (Nash, 1983: 46; Olmedo, 2014). Otro factor que redundaba en la cronificación de que las condiciones laborales femeninas sean peores es la menor oportunidad de participación en la lucha colectiva, bien sea por ocupar puestos, como aquellos vinculados con el sector terciario o el trabajo de cuidados fuera del ámbito *reproductivo* (Nash, 1983; Olmedo, 2014), en los que se encuentran ausentes los sindicatos, o por prejuicios de sus compañeros, como muestra el hecho de que durante la huelga de camareros, el piquete solo interpela al personal masculino, no así a las dependientas, pese a ser mayoría. Contra estos prejuicios ya se pronunció Clara Zetkin, en consonancia con la perspectiva de nuestra autora, en su discurso ante el Congreso fundacional de la Segunda Internacional (1889): «No es el trabajo de la mujer en sí, el cual a través de la concurrencia con la fuerza de trabajo masculina presiona hacia abajo el salario, sino la explotación del trabajo de la mujer a través de los capitalistas que ellos mismo se apropian».

## 5. Fronteras de clase y género: la emancipación de la mujer proletaria

No obstante, no todas las mujeres veían y experimentaban el trabajo asalariado de la misma forma: es aquí donde las fronteras de clase y las de género se entrecruzan. De esta noción surgen gran parte de las reflexiones que atraviesan el relato acerca del trabajo asalariado y la emancipación de las mujeres; ya que, si bien los discursos del feminismo liberal de la época, que interpelaban tan solo a las mujeres de clase burguesa y de las clases medias, se centraban únicamente en la consecución de ciertos derechos civiles y encontraban en el acceso al trabajo una vía para la emancipación de la esfera doméstica y del yugo del marido mediante la independencia económica, además de contar con acceso a la posibilidad de educación (Nash, 1983: 20, 24). Sin embargo, para las mujeres de clase obrera, para las que el trabajo era un imperativo naciente de la acuciante necesidad material —contrástense las condiciones de las que parten las trabajadoras del salón con las de Laurita, para la que el trabajo asalariado era un castigo e incluso un juego— el trabajo no constituye una vía para la emancipación sino, en cuanto necesidad, un traslado de la subordinación desde la esfera del trabajo *reproductivo* al *productivo*, hecho que refuerza la descripción que se hace del trabajo en la novela, desde el punto de vista de la explotación (Somolinos Molina, 2023): «Aquí no son ustedes mujeres; aquí no son ustedes más que dependientas» (Carnés, 2016: 37), «De una u otra forma, la humillación, la sumisión al marido o al amo explotador. ¿No viene a ser una misma cosa?» (Carnés, 2016: 131). Esta

Ainhoa Jiménez Díaz (2024): "Fronteras de clase y género en *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934) de Luisa Carnés", Cuadernos de Aleph, 27, pp. 80-96.

realidad, la concepción de que la posición de clase resulta determinante, es el punto de partida para las reflexiones de Matilde, la narradora y la propia Luisa Carnés acerca de la búsqueda de una *tercera vía* para la emancipación, la cual pasa por la educación —solo accesible para las mujeres burguesas en la época de Carnés (Hellín Nistal, 2019)— y la lucha colectiva, ya que en el estado actual de cosas, los únicos destinos posibles para las mujeres de su clase en el Estado español, pese a todos los avances legales que tuvieron lugar con el advenimiento de la Segunda República —el reconocimiento de la igualdad legal entre hombres y mujeres dentro y fuera del matrimonio, el sufragio femenino, el matrimonio civil, el reconocimiento de la igualdad entre hijos legítimos e ilegítimos y el divorcio, entre otros (Nash, 1983: 25)— seguían siendo el matrimonio, el trabajo asalariado, el convento o la prostitución (Nash, 1983: 19; Olmedo, 2014; Arias Careaga, 2017; Vives Martínez, 2019; Somolinos Molina, 2023) porque la igualdad ante la ley no implica necesariamente igualdad ante la vida:

Pero también hay mujeres que se independizan, que viven de su propio esfuerzo sin necesidad de «aguantar tíos». Pero es en otro país, donde la cultura ha dado un paso gigante; donde la mujer ha cesado de ser un instrumento de placer físico y de explotación; donde las universidades abren sus puertas a las obreras y a las campesinas más humildes. Aquí, las únicas que podrían emanciparse por la cultura son las hijas de los grandes propietarios, de los banqueros, de los mercaderes enriquecidos; precisamente las únicas mujeres a quienes no les preocupa en absoluto la emancipación, porque nunca conocieron los zapatos torcidos ni el hambre, que engendra rebeldes (Carnés, 2016: 130-131).

Este *otro país* al que mira Carnés, tal y como se menciona en varias ocasiones en la propia novela y lo corrobora su propio contexto histórico, el cual hemos descrito con anterioridad de forma prolija, no es otro que la Unión Soviética, cuyos avances después de la Revolución de octubre se hicieron eco por todo el globo alimentando la llama de la movilización y de la lucha de clases. Así, la Rusia revolucionaria aprobó en 1918 un Código civil con la legislación más progresista de la que había sido testigo el mundo hasta la fecha, ya que fue el primer Estado en reconocer la igualdad ante la ley de hombres y mujeres, de otorgarle legalidad únicamente al matrimonio civil, de legalizar el divorcio sin necesidad de alegar ninguna justificación y abolió las distinciones entre hijos legítimos e ilegítimos; este mismo Código fue reformado en 1926 reconociendo legalmente el matrimonio de facto; en 1920 se legalizó el aborto —de nuevo, el primer país del mundo que lo hacía—; de acuerdo con la jurisprudencia, se llegó a reconocer el trabajo *doméstico* como trabajo productivo; se despenalizaron la homosexualidad y la prostitución; se emprendieron grandes esfuerzos para librar a las mujeres de la esclavitud doméstica mediante la socialización del trabajo doméstico a través de la creación de guarderías, comedores y lavanderías públicas; se

crearon órganos como el *Zhenotdel* con el fin de proporcionar educación a las mujeres y hacerlas conocedoras de sus nuevos derechos, en especial a las masas campesinas aún ancladas en muchos aspectos en el conservadurismo feudal; se publicaron cientos de panfletos, libros y artículos que discutían sobre la creación de una nueva forma de vida que cuestionara la división sexual del trabajo y la institución de la familia; se emprendieron grandes planes de alfabetización de toda la población, además de publicarse obras literarias a precio de costo para que fueran accesibles, se estableció la escolaridad mixta, se abolieron los exámenes y se estableció la gratuidad de la enseñanza universitaria, entre otros (Goldman, 2010). Pero lo más importante: lo que aconteció en Rusia fue una revolución que, como tal, buscaba revolucionar todos los aspectos de la vida, no solo la legislación, que era concebida por los propios bolcheviques como una herramienta transicional que, como el Estado, las clases o el dinero, eventualmente desaparecería porque no sería necesaria para organizar la vida en sociedad (Goldman, 2010: 66, 69).

## 6. Conclusiones

Todo lo expuesto anteriormente forma parte de las condiciones de producción de un texto que fue concebido como una herramienta más al servicio de la revolución social y que realiza un preciso retrato de las fronteras de género y de clase existentes en los tiempos de la autora y, por supuesto, también en nuestro presente. Se trata de una autora y de una obra que cuentan con un manifiesto carácter subversivo y transformador que, aunque aparecieran en la escena literaria hace ya casi un siglo, conservan toda la *modernidad* que representaban en su época. A propósito de la ya problematizada recepción de *Tea rooms. Mujeres obreras* a la que estamos asistiendo en el momento presente, es de recibo mencionar, aunque sea brevemente, la adaptación llevada a cabo por RTVE, una telenovela que tiene por título *La Moderna*, la cual tanto en su ubicación temporal —justo antes de la Segunda República—, en su desplazamiento del conflicto del trabajo del centro de la historia para ser ocupado por un melodrama amoroso, en su visión negativa de las acciones propias de la organización obrera, en su transformación de la explotación en mera *precariedad* cuando no en una cuestión moral llevada a cabo únicamente por capitalistas malos (Becerra Mayor, 2023), adolece de uno de los síntomas más habituales de este tipo de recuperaciones que se alejan del sentido histórico del texto de Carnés: borrar el carácter sumamente político de la obra para ofrecer una versión descafeinada. Encontramos necesario problematizar aquellas caracterizaciones de *Tea rooms. Mujeres obreras* que omiten los elementos más subversivos del

texto, ignorando por tanto también el contexto de producción de la obra y la intencionalidad marcadamente política de la autora, aun cuando estas tergiversaciones se pretendan presentar como *feministas*, como ocurre con la inclusión de nuestra autora en el grupo de las *Sinsombrero* que comentábamos al comienzo de este trabajo. Como nos advierte la propia autora en su novela, tanto directamente como a través del retrato que realiza de las fronteras de género y clase en ella, también los intereses de las mujeres, aunque oprimidas, responden a su posición de clase, por lo que para lograr una verdadera emancipación es necesario un feminismo con una perspectiva *socialista* (Hellín Nistal, 2019; Somolinos Molina, 2023). Recuperar la obra de Luisa Carnés es recuperar también su visión de la literatura como una herramienta a favor de la transformación social.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, Gloria (1987), *Borderlands/ La frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- ARIAS CAREAGA, Raquel (2017), «La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: *Tea rooms*». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1, 55-72. <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio y ZAVALA, Iris M. (1978), *Historia social de la Literatura española*. (Vol. II), Madrid, Castalia.
- BECERRA MAYOR, David, «Cómo desactivar políticamente *Tea rooms*, la novela obrera y revolucionaria de Luisa Carnés, para adaptarla a televisión». *Eldiario.es*. (Madrid), 14 de octubre de 2023 [https://www.eldiario.es/cultura/libros/desactivar-politicamente-tea-rooms-novela-obrera-revolucionaria-luisa-carnes-adaptarla-television\\_129\\_10578210.html](https://www.eldiario.es/cultura/libros/desactivar-politicamente-tea-rooms-novela-obrera-revolucionaria-luisa-carnes-adaptarla-television_129_10578210.html)
- CARNÉS, Luisa (2016), *Tea rooms. Mujeres obreras*, Xixón, Hoja de Lata.
- CALDERÓN, Héctor y SALDÍVAR, José David (1991), *Criticisim in the Borderlands*, Durham, Duke University Press Books.
- CASTAÑAR, Fulgencio (1993), «La España del siglo XX en la narrativa del compromiso (1923-1936)». *Letras peninsulares*, 6 (1).
- D'ATRI, Andrea (2018), *Pan y Rosas. Pertenencia de género y antagonismo de clase en el capitalismo*, Madrid, Ediciones IPS.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1985), *El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, José Esteban (Ed.).
- EAGLETON, Terry (1976), *Marxism and literary criticism*, Londres, Methuen & Co. LTD.
- FUENTES, Víctor (1993), «La novela social española 1927-1936: panorámica de un diverso perfil temático y formal». *Letras peninsulares*, 6 (1).
- GOLDMAN, Wendy Z. (prólogo de D'Atri, Andrea) (2010), *La mujer, el Estado y la revolución. Política familiar y vida social soviéticas. 1917-1936*, Buenos Aires, Ediciones IPS
- HELLÍN NISTAL, Lucía (2019), «*Tea rooms. Mujeres obreras*: una novela de avanzada de Luisa Carnés». *Kamchatka*, 14, 179-202. <https://doi.org/10.7203/KAM.14.13806>

- HICKS, D. Emily (1991), *Border Writing: The Multidimensional Text*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- JAMESON, Friedric (2016), *Marxismo y forma*, Madrid, Akal.
- KOLLONTAI, Alexandra (1931), *La mujer nueva y la moral sexual*, Madrid, Ediciones Hoy.
- LARRAZ, Fernando (2023), «*Tea rooms. Mujeres obreras (novela reportaje)* y la huelga de camareros de 1933-1934». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 7, 58-77. <https://doi.org/10.15366/crrac2023.7.003>.
- LENIN, Vladimir I. (1918), «Discurso en el I Congreso de obreras de toda Rusia», en <https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1918/noviembre/19.htm> (15/1/2024).
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela (2022), «La potencialidad narrativa de Luisa Carnés. Una propuesta para leer *Tea rooms: mujeres obreras* (1932)». *Possibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 22, 77-102.
- MEIKSINS WOOD, Ellen (2000), *Democracia contra capitalismo. La renovación del materialismo histórico*, México D.F, Siglo XXI.
- MICHAELSEN, Scott y JOHNSON, David E. (2003), *Teoría de la frontera: los límites de la política cultural*, Barcelona, Gedisa.
- NASH, Mary (1983), *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*, Barcelona, Anthropos.
- OLMEDO, Iliana (2014), «El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: *Tea rooms* (1934) de Luisa Carnés». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 30 (2), 503-524. <https://doi.org/10.15581/008.30.232>
- PÉREZ, Janet (1993), «On misapplications of the Generational Label». *Letras peninsulares*, 6 (1).
- ROSALDO, Renato (1991), *Cultura y Verdad*, México D.F., Grijalbo.
- SÁNCHEZ, Leandro (2014), «Estudios críticos de fronteras. Aportes de los estudios culturales». *Si Somos Americanos*, XIV, 1, 173-190.
- SANTONJA, Gonzalo (1993), «La primera “novela roja”». *Letras peninsulares*, 6 (1)
- SOMOLINOS MOLINA, Cristina (2023), «“La ‘mujer nueva’ ha hablado”: diálogos entre Luisa Carnés y Alexandra Kollontai en *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934)». *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, 833-861.
- SPÍNDOLA ZAGO, Octavio (2016), «Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera». *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 61, 228, 27-56.
- THOMPSON, Edward P. (1989), *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Barcelona, Crítica.
- VIVES MARTÍNEZ, Mireia (2019), «Las “de hoy” son mujeres «sin tipo»: la identidad de la mujer obrera en la República de Weimar y la Segunda República Española a través de *La chica de seda Artificial* (1932), de Irmgard Keun, y *Tea rooms: mujeres obreras* (1934), de Luisa Carnés». *Archivum*, LXIX, 421-445.
- ZETKIN, Clara (1889), «¡Por la liberación de la mujer!», en <https://www.marxists.org/espanol/zetkin/1889/julio/19.htm> (15/1/2024),



## LA FRONTERA INTERIOR: LA DICOTOMÍA CAMPO Y CIUDAD EN LA NOVELÍSTICA DE MIGUEL DELIBES

JULIO MÁRMOL ANDRÉS

<https://orcid.org/0009-0005-5713-4901>

[juliomarmolandres@gmail.com](mailto:juliomarmolandres@gmail.com)

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**Resumen:** La frontera entre las poblaciones rurales y urbanas fue uno de los ejes narrativos en la novelística de Miguel Delibes. En el presente artículo, se analizan *Las ratas*, *El disputado voto del señor Cayo*, *El camino* y *Los santos inocentes* desde el prisma de la dicotomía entre campo y ciudad que imprimió el autor en su obra. La posibilidad de establecer un diálogo entre ambas comunidades y la forma en la que Delibes afronta la despoblación rural, al tiempo que reivindica una constelación cultural en franca regresión, pueden rastrearse en las cuatro novelas mencionadas, cuya lectura descarta que el autor, como se le achacó, abrazara el tópico de menosprecio de corte y alabanza a la aldea.

**Palabras clave:** Miguel Delibes, individualismo, mundo rural, menosprecio de corte.

**Abstract:** The boundary between rural and urban populations was one of the narrative axes in Miguel Delibes' novelistic. The current article analyses *Las ratas*, *El disputado voto del señor Cayo*, *El camino* and *Los santos inocentes* from the prism of countryside and city dichotomy that the author imprinted in his work. The possibility of establishing a dialogue between both communities and the way Delibes copes with rural depopulation while he points up a cultural constellation in clear regression, can be traced in the four mentioned novels. In conclusion, this article dismisses the accusation of Delibes embracing the contempt of court and village worship motif.

**Keywords:** Miguel Delibes, individualism, rural world, contempt of court.

## 1. Introducción

Torrente Ballester le achacó una vez a Delibes el que su narrativa tuviera como objeto permanente señalar que «el pecado estaba en la ciudad y la virtud en el campo» (Delibes, 1999a :206). El vallisoletano, sin embargo, se defendería diciendo que la pasión dominante en sus obras no era el rechazo de la vida urbana, sino cierto «movimiento de piedad» ante el abandono del campo, motivado, eso sí, por el desarrollo de las ciudades (Delibes, 1966: 8). Por ello, el novelista no se consideraba un romántico, sino un «antiprogreso» (Delibes, 1999a: 206). Su estupefacción ante el despoblamiento del mundo rural, que era fuente primordial de su literatura, se tradujo en una aguda crítica a lo que él llamó «fenómeno de mimesis» (Delibes, 1999a: 204). La migración hacia las ciudades había comenzado como un proceso económico plenamente orgánico, pero, con el tiempo, se había revestido de cierta pátina cultural. La metrópolis no se presentaba sólo como un lugar más cómodo y rentable en el que vivir, sino también como uno más atractivo a ojos de la juventud. Quizás el ejemplo que más alcance tuvo en el novelista fue el de Sedano. Cuando el escritor llega por primera vez al municipio, este contaba con «su notaría, su registro, su juzgado, su telégrafo, su fonda y su farmacia», es decir, era «un pueblo vivo, con demografía creciente, jóvenes en sus bailes y niños en sus escuelas» (Delibes, 1986: 23). Sin embargo, cuarenta años después, Sedano no reunía más de doscientos habitantes, entre los que apenas había quince «mozos, lo que se dice mozos» (Delibes, 1986: 24), tal y como manifiesta Darío Espinosa, un pajaritero que «día a día, año a año [...] ha ido asistiendo a la decadencia de este bello pueblo, a la agonía y muerte de las aldeas vecinas» (Delibes, 1986: 26).

Esta preocupación se traslada a la novelística de Delibes, siendo particularmente conspicua en las obras *Las ratas*, *El disputado voto del señor Cayo*, *El camino* y *Los santos inocentes*. En todos esos ejemplos, la cultura rural y urbana se ponen en contacto a través de sus diferentes embajadores narrativos, como Cayo y Víctor, respectivamente, en *El disputado voto del señor Cayo*. Semejante dicotomía no conduce al menosprecio de corte y alabanza a la aldea, sino a una defensa de los modos de vida de esta última. En este análisis, se examinarán dos tendencias muy marcadas en las novelas citadas, que hemos venido a llamar *ruralismo urbano* y *urbanismo rural*, a través de las cuales los personajes de los distintos títulos transponen la frontera interior que los separa de sus vecinos. De igual forma, se ha puesto el acento en la cuestión cultural, elemento diferenciador por antonomasia de las comunidades enfrentadas.

## 2. Éxodo rural y progreso: ruralismo urbano y urbanismo rural

En la década de los 70, España estrenaba la democracia tras cuarenta años sumida en la oscuridad de la dictadura. Mientras que en la ciudad los ánimos crecían al ritmo de la transición, en los campos, agarrotados por el estatismo de una política agraria que los había descuidado, la realidad era bien distinta. El despoblamiento se había acelerado debido a las excesivas diferencias entre la vida rural y la vida urbana, y no pocos pueblos eran ya ruinas deshabitadas. La conciliación de la España más modernizada con su hermana menos favorecida se hacía imposible en muchos puntos. Por ello, Víctor, el candidato a diputado de *El disputado voto del señor Cayo*, repite pertinazmente esta frase tras despedirse de Cayo: «Hemos ido a redimir al redentor» (Delibes, 2016: 162). O, con otras palabras, han pretendido involucrar en su mundo a un hombre que está por encima de la retórica de los políticos, al no haber encontrado nunca, en las palabras de los hombres de la ciudad, nada que lo ayudase a atender sus necesidades.

El señor Cayo destaca entre los personajes de Delibes por su arraigado amor al campo, lo que lo lleva a estar ligado a la aldea y a despreciar lo que otros consideran las grandes ventajas de la ciudad. Podemos observar este comportamiento en *Las ratas*, cuando una de las mujeres del pueblo trata de convencer al Nini, protagonista de la novela, para que vaya a la escuela y, así, pueda tener algún día un «auto grande» como el de Don Antero. El Nini, como toda respuesta, se encoge de hombros y le responde que no (Delibes, 1999b: 94).

En la esfera contraria, estarían los hijos de Cayo, que se marcharon del pueblo porque «se aburrían» y ahora «los dos tienen un coche» (Delibes, 2016: 108). De nuevo, el automóvil es la asunción de un progreso que, esta vez sí, somete a los personajes de Delibes. En *El disputado voto del señor Cayo*, Rafa, uno de los acompañantes de Víctor, justifica el cambio de hogar de los hijos de Cayo, mientras que su padre se muestra perplejo porque «necesidad no pasaban» (Delibes, 2016: 108). Lo que para Cayo era una vida satisfactoria, para Rafa era una especie de ardua supervivencia anegada por la monotonía y el trabajo físico. Es aquí donde se encuentran esas dos Españas cuya mutua comprensión augura tan difícil Delibes, exponiendo, por boca de Cayo, que «me parece a mí que no vamos a entendernos» (Delibes, 2016: 109). El pueblo de Cayo, igual que Sedano, también ha visto tiempos mejores, como puntualiza uno de sus últimos habitantes. Antes de la guerra, cuando «más de uno y más de dos se marcharon a la mili y ya no regresaron», en el pueblo de Cayo llegaron a juntarse «más

de cuarenta y siete vecinos, que se dice pronto» (Delibes, 2016: 109). Ahora, por el contrario, es el hogar de tres personas y muy pronto no lo será de nadie.

Delibes descartaba cualquier coqueteo con el darwinismo social como motor del éxodo rural al afirmar que «en la ciudad hay mucho tonto y en la aldea mucho avisado. Hay quien tiene vocación rural o vocación urbana» (García de León, 1996: 243). Partiendo de este axioma, se podrá clasificar a los individuos de uno y otro tipo en sus novelas. Además, el escritor da un paso más e introduce en su obra a personajes que, pese a haber nacido en la ciudad, tienen inclinación por el campo, y viceversa. En el primer grupo, destaca Víctor (*El disputado voto del señor Cayo*), pero también el ingeniero de *Las ratas*. Ambos personajes mantienen una fuerte vinculación con el campo y todos ellos nos recuerdan al autor, quien, pese a nacer en Valladolid, guarda una querencia especial hacia el mundo rural. Esta inclinación podría bautizarse como *ruralismo urbano*.

Tanto Víctor como el ingeniero de *Las ratas* no son hombres de campo, y disfrutan de cierta reputación respecto a otros personajes. Así, una de las mujeres de *Las ratas* anima al Nini con la escolarización, ya que podría llegar a ser tan listo como «el ingeniero de los extremeños» (Delibes, 1999b: 95). No obstante, entre Víctor, el ingeniero y los aldeanos media una frontera insalvable. Víctor se siente cómodo ante la presencia de Cayo, y disfruta hablando con él y escuchando sus consejos, pero sabe que su lugar está en la ciudad. De igual manera, don Domingo, el ingeniero, bebía con los extremeños (contratados para replantar el monte) «como un igual» y los animaba a que siguieran trabajando hasta que hubieran conseguido que España, de nuevo, fuera «un inmenso bosque» (Delibes, 1999b: 87). Luego, don Domingo se marchaba y dejaba a los hombres en el monte porque, al fin y al cabo, no era más que «un hombre campechano, aunque con esa palidez que contagian las páginas de los libros a quien ha estudiado mucho» (Delibes, 1999b: 87).

Frente a estos personajes, aparecen otros que tienen la ciudad como el sumun de las virtudes. Por contraposición al anterior concepto de *ruralismo urbano*, se podría hablar aquí de un *urbanismo rural* especialmente peligroso para la salud de los pequeños pueblos, pues son los miembros del segundo grupo los que terminarán emigrando a las ciudades. Los hijos de Cayo, Quirce y Nieves (cuyo destino, en *Los santos inocentes*, parece estar lejos de la finca del Señorito Iván); Ramón, el hijo del boticario, secundario de *El camino*; y las mujeres que, en *Las ratas*; persiguen al Nini son personajes que sienten una tremenda desafección hacia el campo y hacia todo lo rural en general. A diferencia de los hijos de Cayo, que no figuran en

la novela, Quirce y Nieves están presentes en la trama de *Los santos inocentes*. Junto con su tío Azarías, estos son los únicos que se muestran reacios a humillarse ante los señoritos. Cuando el señorito Iván, inquieto por el despegado comportamiento del Quirce cuando salen a cazar, le pregunta si es que acaso se aburre, el chico le responde: «Mire, ni me aburro ni me dejo de aburrir» (Delibes, 1983: 145). Esto, sumado al hecho de que el Quirce no acepta una propina por parte del señorito Iván, lleva al cazador a prescindir de los servicios del chico. El aburrimiento del Quirce (o, quizá, la apatía) recuerda al aburrimiento de los hijos de Cayo, que los llevó a emigrar, pero también a la abulia del Nini (*Las ratas*) cuando las mujeres del pueblo pretenden, sin éxito, que el niño se interese por la escuela.

Ramón, el hijo del boticario, ejerce en *El camino* como imagen del aldeano urbanizado tras unos años estudiando en la ciudad. Daniel, protagonista de la novela, evoca la noche antes del abandonar el pueblo a este aborrecible personaje que, durante las vacaciones, «venía empingorotado como un pavo real y los miraba a todos por encima del hombro» (Delibes, 1987: 7). En *El camino*, el protagonista confiesa que «si esto era progreso, él decididamente no quería progresar» (Delibes, 1987: 9). Para Daniel, los hijos del progreso eran débiles, torpes y patéticos como Ramón, el hijo del boticario, mientras que «los hombres de verdad», como Paco, el herrero, se gestaban en los pueblos. El Indiano y su hija, la Mica, de quien Daniel está enamorado, son figuras menos indigestas que Ramón, el hijo del boticario, pero igualmente simbolizan ese *urbanismo rural* que estaba vaciando los pueblos. El Indiano se había marchado del lugar siendo un niño y había vuelto a él casado con una mujer estadounidense, un automóvil (santo y seña del progreso) y una fortuna considerable. A diferencia de Ramón, el hijo del Boticario, que despreciaba a sus conciudadanos, el Indiano «no renegó[...] de su pueblo» (Delibes, 1987: 87) y, de cuando en cuando, pasaba una temporada allí.

La riqueza del Indiano convirtió el que había sido su pueblo en un lugar de asueto. Daniel, aunque admiraba el coche y, sobre todo, a la hija del Indiano, seguía decantándose por un futuro menos ambicioso: Él «se conformaba con tener una pareja de vacas, una pequeña quesería y el insignificante huerto de la trasera de su casa» (Delibes, 1987: 9). Sin embargo, sus padres, que eran queseros, no querían para su hijo una madurez como la suya, con lo que finalmente Daniel tiene que tragarse su vocación rural y dejar atrás el pueblo. Como se dice al final de *El camino*, Daniel era consciente «de que tomaba un camino distinto del que el Señor le había marcado» (Delibes, 1987: 224). En medio de la turba que

abandonaba los pueblos, había muchos jóvenes que deseaban permanecer en su hogar y continuar con la vida que sus padres y abuelos habían llevado, pero eran obligados a engrosar aquel éxodo rural que, aún hoy, sigue desolando el campo español. En sus *Conversaciones con Miguel Delibes*, César Alonso de los Ríos consiguió esta declaración del escritor, tan lúcida como exculpatoria ante aquellos críticos y lectores que veían en el vallisoletano a un reaccionario, cuyo propósito era involucionar al país:

Hay personas con vocación de ruralismo y no hay por qué oponerse a ello. Otra cosa es que, dada la situación actual, no sean aconsejables estos medios. Hay gente que se ve forzada a emigrar cuando les gusta la vida del pueblo. ¿Qué se les ofrece a cambio? Lo que habría que conseguir, por lo que hay que luchar, es para que las condiciones de vida en el campo no sean miserables, sino humanas, que para disfrutar de un desarrollo cultural y un bienestar material no sea preciso marchar del campo (Alonso de los Ríos, 1993: 147).

En los pueblos de Delibes abundan los personajes que, pese a su devoción por la ciudad, no emigran, bien porque no pueden permitírselo, bien porque saben que su situación de privilegio en el pueblo no los acompañaría en el traslado. La Columba, la mujer del Justito, el Alcalde, de *Las ratas*, se encuentra en el primer grupo. Ella, que pese a haber pasado la mayor parte de su vida en el pueblo, sigue echando en falta el bullicio de la ciudad en la que se ha criado, apenas socializa con sus vecinos. Sin embargo, ni La Columba ni su marido pueden buscar otra casa, pues al Alcalde aún le quedan problemas que solucionar hasta que se le agote el cargo. Entre estos, sobresale la cueva del tío Ratero y el Nini, a los que han intentado convencer por todos los medios para que se muden. La Columba, por su parte, atosiga a su marido, diciéndole que «mejor muerta de hambre en Bilbao que de hartura en este desierto» (Delibes, 1999b: 117). Por supuesto, la Columba detesta al Nini y, a diferencia de la mayor parte de sus vecinos, no le pide ayuda sino «en circunstancias extremas» (Delibes, 1999b : 117). Hacerlo sería rendirse a una cultura rural que La Columba execra. El Nini, entre tanto, tampoco congenia con la Columba porque no entiende las razones que la llevan a odiar lo que a él le hace tan feliz. Otra vez, vuelve a aparecer en la narrativa de Delibes ese eterno enfrentamiento entre la España rural y la España urbana, más grotesco que agresivo.

En *Las ratas*, el autor se permite, incluso, una pequeña burla del régimen franquista, lo suficientemente sutil como para eludir la censura. Cuando el Señor Gobernador toma la palabra ante un pueblo que creía haber encontrado petróleo, pero que no había sido más que el objeto de la venganza del Nini, dice lo siguiente:

No hay petróleo aquí. Pero no os desaniméis por ello. Tenéis el petróleo en los cascos de vuestras huebras y en las rejas de vuestros arados. Seguir trabajando y con vuestro esfuerzo

Julio Mármol Andrés (2024), «La frontera interior: la dicotomía campo y ciudad en la novelística de Miguel Delibes», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 97-116.

aumentaréis vuestro nivel de vida y cooperaréis a la grandeza de España. ¡Arriba el campo! (Delibes, 1999b: 125).

Esta arenga, que no fue celebrada con aplauso alguno, es la construcción literaria (pero bastante literal) del cínico discurso con el que el franquismo espoleaba al sector primario español, culminado con ese "¡Arriba el campo!" que era, como señala de los Mozos, «consigna y santo y seña de la época» (1993: 95) . Aunque los primeros años de vida del régimen encerraron a España en la autarquía, esta no se tradujo en una mejora significativa en la producción agraria. El sector primario era el pulmón económico principal del país, pero entre los políticos parecía existir cierta condescendencia hacia el campo, cuya rentabilidad y fertilidad se creía eterna e insaciable. Todo esto era el amargo fruto de un desconocimiento de la vida rural por parte de la élite política que los años no han enmendado. Ese "¡Arriba el campo!" era un grito huero, sin la menor intención de promocionar la que se había convertido en fuente indispensable de todos los españoles, quizá porque era esta una fuente tosca, primitiva, al igual que los hombres que la explotaban, y convenía ocultarla de la vista de ese turismo que comenzaba a arremolinarse en las playas y ciudades de España. Cuando la señora Clo, en *Las ratas*, increpa al alcalde por querer desahuciar al tío Ratero y al Nini de su cueva, el amonestado se excusa con que: «en realidad, es por los turistas [...] luego vienen los turistas y salen con que vivimos en cuevas los españoles» (Delibes, 1999b: 118). La señora Clo le responde: «los turistas, los turistas... ¡déjeles que digan misa! ¿no van ellos por ahí enseñando las pantorras y nadie les dice nada?» (Delibes, 1999b:119). Este razonamiento tiene su eco en las palabras que Delibes pronunció al ingresar en la RAE:

Yo recuerdo que allá por los años 50, un ridículo concepto de la moral llevó a este país a la proscripción de las playas mixtas y la imposición del albornoz en los baños públicos para preservar a los españoles del pecado. Se trataba de una moral pazguata y atormentada, de acuerdo, pero, era la moral que oficialmente prevalecía. Fue suficiente, empero, el descubrimiento de que el desnudismo aportaba divisas para que se diera paso franco a la promiscuidad soleada y al «bikini». El dinero triunfaba también sobre la moral. (Delibes, 1975: 21)

Al tío Ratero y al Nini había que desalojarlos, pero no se les ofrecían alternativas que realmente satisficieran sus necesidades. El alcalde insiste en facilitarles una casa, aunque el tío Ratero se la rechaza una y otra vez. Para la sociedad que abandera e alcalde y Fito Solórzano, el Gobernador, la existencia de cuevas que aún servían como viviendas era un problema que había que erradicar. Para ellos, el tío Ratero y el Nini eran los únicos culpables de que hubiera todavía una España que, aunque minoritaria, llevara a cabo costumbres tan

poco higiénicas como la cacería de ratas o la residencia en cuevas. De esta forma, las autoridades, en *Las ratas*, obraban una ceguera total hacia los factores socioeconómicos que habían conducido a ambos personajes a ese tipo de vida. A su vez, el tío Ratero simboliza esa España brutal y troglodita capaz de asesinar para defender su sustento. Por último, el Nini es, como indica Vilanova, «el espíritu de Castilla, rico y esperanzado, en dramático contraste con su miseria material» (1993: 36).

Frente al progreso homogenizador, la vida rural representa la subsistencia de unos valores tradicionales que repercuten en una comunidad visiblemente diferenciada de la que puede hallarse en cualquier ciudad. Esto explicaría la devoción de Delibes por la aldea, una localización muy propicia para la narrativa: «Tal vez mi inclinación a novelar medios rurales derive entonces de la propia comodidad: los hombres en el campo se ofrecen tal como son y uno ha de trabajar menos para fijarlos en el papel» (de los Ríos, 1993: 45). Así, Delibes creía, como le reconoció a García de León, que «el hombre urbano se uniformiza por fricción [y] que la vida y sus pasiones al desnudo están en el campo» (1996: 241). Debido a que incluir en este capítulo esa serie (ínabarcable ya de por sí) de costumbres y características que destacan al hombre rural de su pariente de ciudad en la obra del vallisoletano, parece más adecuado destinarle, por entero, el apartado siguiente a este punto. Para terminar con la idea de progreso en la narrativa de Delibes, bastan sus propias palabras para que no quede duda de su postura en este asunto: «Yo no rechazo el progreso en cuanto tal, sino una orientación del progreso que considero torpe e irracional por el doble motivo de que deshumaniza al hombre y destruye la naturaleza» (Delibes, 1999a: 205).

### 3. Una cuestión de cultura

Como tímida respuesta al éxodo rural, algunos pueblos recibieron la visita de comunas hippies, quienes traían consigo la esperanza de una repoblación que, apenas unos años después, se daba de bruces contra la realidad. De entre estos jóvenes, Miguel Delibes entabló relación con Miguel, a quien entrevistó en *Castilla habla*. Miguel, tras confesarse un neófito de la vida campestre, señala que lo que más le ha llamado la atención del pueblo en el que está asentado es su cultura: «Aperos, faenas, costumbres, palabras [...] se mire como se mire, esto es una herencia que hay que conservar» (Delibes, 1986: 58). Sin embargo, esta cultura ancestral ha sido sancionada como un conjunto de pseudoconocimientos y tradiciones superadas por parte de la «ciudad hacinada» (Delibes: 1986: 56), despreciando al

mismo tiempo a aquellos para los cuales esta era la única cultura posible. Desde el fondo de los tiempos, el ser humano se ha preocupado por distinguir entre conocimiento especulativo o teórico y conocimiento práctico. Si hubiera que ubicar socialmente uno y otro, se diría que el primero se localiza en la ciudad y el segundo, en el campo. Esta distinción, que a priori pudiera parecer inocua, se ha terminado transformando en una forma de legitimación del conocimiento especulativo, a la vez que el práctico se convertía en poco más que un saber intuitivo, más propio de los animales que de los hombres.

En *El disputado voto del señor Cayo*, Laly, ante la locuaz borrachera de Víctor, le aconseja a este que se olvide del señor Cayo porque no se trata más que de «un ser prehistórico» (Delibes, 2016: 164). El candidato le pregunta, entonces, con qué superioridad moral podía ella desmerecer la cultura del aldeano. Laly le responde que «la cultura del señor Cayo es de la época del Diluvio» y Víctor pronuncia la frase que, quizás, mejor recoge el espíritu de la novela: «¿De veras te parece más importante recitar a Althusser que conocer las propiedades de la flor del saúco?» (Delibes, 2016: 164). Este episodio resume a la perfección el menosprecio que, durante siglos, ha sufrido la cultura rural por parte de la impartida en las instituciones de enseñanza, como esa universidad de la que, se presume, acaba de salir Laly. Víctor ocupa en *El disputado voto del señor Cayo* la figura del hombre sensible y que simpatiza con los aldeanos, a pesar de que su vida y la de estos difiere en un sinnúmero de puntos. A través de él, el lector se acerca a un mundo que, desde la ciudad, suele contemplarse con una condescendencia fundamentada, básicamente, en que los hombres como Cayo han esclerotizado su desarrollo intelectual.

Para Delibes, es apreciable «el desdén de la clase burguesa – y aun intelectual- ante el quehacer campesino y la cultura de la tierra» (Delibes, 1999a: 63). Esto provoca que tanto el aldeano como el hombre de ciudad se encierren en sus respectivas culturas, lo que genera una confrontación inevitable y absurda entre ambas con el objeto de dirimir cuál es la dominante. Sin embargo, Miguel Delibes señala que no existe en el campesino un desprecio explícito hacia el hombre de ciudad y su cultura, sino más bien «una especie de resentimiento» (Delibes, 1999a: 63) acompañado de cierta admiración (de la cual, por ejemplo, son garantes evidentes varios de los personajes femeninos de *Las ratas*). El campesino reconoce que el acceso al conocimiento especulativo (en especial, el saber leer y escribir) lo liberaría de tener que depender de terceras personas, como los “señoritos” de *Los santos inocentes*.

En *Los santos inocentes*, la Señora Marquesa, con el propósito de sanear el analfabetismo del servicio, convoca a dos maestros en el cortijo para que enseñen a leer a «los pastores, los porqueros, a los apaleadores, a los muleros, a los gañanes y a los guardas» (Delibes, 1983: 36). Entre ellos, se encuentra Paco el Bajo. Este, a pesar de la petulancia de los maestros, consigue aprender las letras y, más tarde, explicárselas a su hija, la Nieves. Así, la escolarización de Paco el Bajo se produce de forma semejante a la de Daniel El Mochuelo: por imposición y únicamente para limar las asperezas de una sociedad medieval en la que seguían prolongándose los errores principales. Por eso, y aunque Paco el Bajo (y su mujer, La Régula) «aspiraba a que los muchachos se ilustrasen» (Delibes, 1983: 11), no intenta beneficiarse personalmente de lo aprendido, ya fuera porque considera que era demasiado tarde para él o porque confía en que lo práctico de sus conocimientos pueda serle suficiente.

### 3.1. La cultura rural en la novelística de Delibes

Delibes, en *Castilla, lo castellano y los castellanos*, extrae de sus novelas diversas claves para entender al hombre rural, entre las que destacan la religiosidad, el individualismo, el fatalismo, la sumisión, las tradiciones, los ritos y, cómo no, la caza. Con respecto a la primera, Delibes la define como «expectativa de prodigio, [motivada] las más de las veces por hechos perfectamente naturales y de una simplicidad elemental» (Delibes, 1999a: 40). Sus libros están poblados de episodios atravesados por esta religiosidad, en los que un representante de la iglesia es el encargado de apaciguar los ánimos de un pueblo que, equivocadamente, creía contar ya con el favor de la divinidad. En *El camino*, Daniel el Mochuelo caza un tordo para el velatorio de Germán el Tiñoso, que se había roto el cráneo contra unas piedras del río al intentar coger una culebra. Daniel, que sabía del amor del Tiñoso por los pájaros, colocó al animal junto al cadáver de su amigo. Cuando el hermano de Germán reparó en el tordo y preguntó quién lo había colocado allí, el Nini, amostazado, calla y contribuye, con su silencio, a estimular la hipótesis del milagro. El Tiñoso, dirán los que asisten al velatorio, «quería mucho a los pájaros; y los pájaros han venido a morir con él» (Delibes, 1987: 207). Para sofocar el ambiente, llega el cura, quien, tras reparar «un instante en la carita asustada del Mochuelo», desliza, prudentemente, que era «muy posible [...] que alguien, por broma o con buena intención, [hubiera] depositado el tordo en el ataúd y no [se atreviera] a declararlo ahora por temor» (Delibes, 1987: 208). La perspicacia del sacerdote queda patente cuando,

al salir del velatorio, le susurra al Mochuelo: «buena la has hecho, hijo; buena la has hecho» (Delibes, 1987: 209).

Los ingresos del campesino dependen directamente del tiempo y, ante la inconstancia de este, poco puede hacer el aldeano. El hombre rural, entonces, se limita a esperar a que llueva o a que deje de hacerlo, sabiendo que su parte está ya cumplida y que, si el año viene malo, no podría evitar que toda su cosecha se perdiera. Esto precipita la creencia en fuerzas superiores, a las que se atribuyen fenómenos tan ocasionales como que el viento, al igual que ocurre en el capítulo XV de *Las ratas*, salve la cosecha de trigo. Para el escritor vallisoletano, esta inclinación a la milagrería nace de la toma de «conciencia [del campesino] de su insignificancia en un paisaje infinito» (Delibes, 1999a: 39), sumada a la obligada monotonía de los pueblos pequeños. También habría que apuntar que la religión, para los personajes de Delibes, es algo en lo que participan por inercia, caminando a tientas en la oscuridad del desconocimiento y siendo guiados en silencio por los sacerdotes. En este extracto de *El camino*, el escritor dice lo siguiente:

Casi todos los padres de todos los chicos ignoraban lo que hacían al bautizarles. Y también lo ignoró el padre del maestro y el padre de Quino, el Manco, y el padre de Antonio, el Buche, el del bazar. Ninguno sabía lo que hacía cuando don José, el cura, que era un gran santo, volcaba la concha llena de agua bendita sobre la cabeza del recién nacido. O si sabían lo que hacían, ¿por qué lo hacían así, a conciencia de que era inútil? (Delibes, 1987: 38)

Frente sus diversas sensibilidades religiosas, Delibes advierte un incómodo punto de encuentro entre el campesino español y su vecino urbano: el egoísmo. No faltan evidencias que sustenten su sospecha: ya en el siglo XIX, el historiador Modesto Lafuente se preguntaba esto:

¿Qué hubiera sido, pues, de Roma y de los romanos, si los jamás confederados españoles hubieran unido sus fuerzas, aisladamente formidables, en torno del guerrero o de la ciudad, de Viriato o de Numancia? (Lafuente, 1887: 22).

Se refería a lo que José Álvarez Junco denomina como el «famoso individualismo español» (4 de enero de 2015) al que se le deben tantas derrotas y conflictos. También Ángel Ganivet, miembro de la generación del 98, habló de ese individualismo «enérgico [y] sentimental, que en nuestros místicos encuentra su más pura forma de expresión» (Ganivet, 1897: 160). Sin embargo, será el novecentista Américo Castro quien describa el rasgo más tristemente certero: un «cainismo crónico» (Castro, 1973: 29) que, para Ortega y Gasset, parece afectar a España desde la Edad Media (1987: 36). Este odio a los mejores (que el

filósofo bautiza como *aristofobia*) habría imposibilitado que el desarrollo del país ibérico se equipase al de las otras naciones europeas contra las que competía. Delibes, para quien las pasiones primordiales se conservan en el hombre del campo, no podía dejar de abordar el individualismo español. Muestra de ello es este párrafo de *El camino*:

La gente del valle era obstinadamente individualista. Don Ramón, el alcalde, no mentía cuando afirmaba que cada individuo del pueblo prefería morir antes que mover un dedo en beneficio de los demás. La gente vivía aislada y solo se preocupaba por sí misma. Y, a decir verdad, el individualismo feroz del valle solo se quebraba las tardes de los domingos al caer el sol. Entonces los jóvenes se emparejaban y escapaban a los prados o a los bosques y los viejos se metían en las tascas a fumar y a beber. Esto era lo malo. Que la gente sólo perdiese su individualismo para satisfacer sus instintos más bajos (Delibes, 1987: 164)

Si bien, como se dice en *El camino*, «el egoísmo era flor o espina, o vicio o virtud de toda raza» (Delibes, 1987: 34), el vallisoletano reivindica con especial ímpetu el individualismo del campesino frente al carácter comunitario del hombre de la ciudad. Esta resistencia aflora como una defensa de sus principios culturales, ya que los aldeanos «se niegan a cortar las raíces. A la sociedad gregaria que les incita, ellos oponen un terco individualismo» (Delibes, 1975: 55). Delibes también explica la «propensión al aislamiento» del hombre rural (Delibes, 1999a: 99) a través de factores sociales de tipo histórico. En la mitad norte de España, los campos están tradicionalmente configurados en minifundios, pequeñas fincas agrícolas cuyo reducido tamaño impide una explotación rentable del terreno. Molledo, el pueblo donde se desarrolla *El camino*, es un ejemplo clásico de localidad minifundista en la que «cada uno mira por lo propio y olvida que hay cosas que son de todos y que hay que cuidar» (Delibes, 1987: 34). La dinámica diaria de los vecinos de Daniel, el Mochuelo, que tienen como único objetivo proteger sus propios intereses, termina derivando en una inercia involuntaria en la que toda empresa común carece de sentido.

No olvida Delibes la pobreza a la hora de generar este individualismo rural: «el tener poco», dice el escritor «acrece el amor, pero a veces se torna codicia, sobre ese poco, que, en definitiva, es lo único nuestro» (Delibes, 1999a: 99). Los entornos sórdidos y míseros en los que se mueven algunos de sus personajes son, así, el estadio más acentuado de ese individualismo arrollador, como es el caso de la cueva del tío Ratero o el pueblo abandonado del señor Cayo. El tío Ratero, que defiende cerrilmente su precaria vivienda, llega también a asesinar a Luis, un muchacho de Torrecillóriga, ante la amenaza que este constituía para los roedores, cuya caza monopolizaba el tío Ratero. Es esta, seguramente, la visión más tremendista del egoísmo en la narrativa de Delibes, pues culmina con un crimen brutal,

alentado por Malvino, un tabernero manipulador y pendenciero que malmete al tío Ratero diciéndole: «las ratas son tuyas, Ratero, métetelo en la cabeza. [Luis] quiere quitarte el pan; no dejes que ese gandul te pise el terreno» (Delibes, 1999b: 99). En cambio, el personaje que mejor explicita el individualismo rural es el señor Cayo. De este, Sara Fernández dice lo siguiente:

[El señor Cayo] se erige como ejemplo de algunos de los pueblos abandonados, siendo uno de los últimos supervivientes, y el de los campesinos que todavía luchan por garantizar su supervivencia, que se han agrupado y como el Señor Cayo han permanecido, generando una nueva actitud frente al individualismo de la metrópoli (Fernández, 2008: 222).

La autosuficiencia del señor Cayo, que no llega a rayar en la hurañía (como sí pasará con el tío Ratero), provoca la exclamación de Víctor de «hemos ido a redimir al redentor» (Delibes, 2016: 162). Para Cayo, el gregarismo de la urbe, teñido también de un egoísmo que no lo hace incoherente, precipita un individualismo de la metrópoli. Nada de esto tiene lugar en el pueblo (sobre todo, en uno en el que solo viven tres personas) y, por tanto, a Cayo le resulta muy difícil llegar a comprender la posición de Víctor. Sheryl Lynn Postman (2004: 226), quizá con excesiva suspicacia, ve en el nombre de Cayo una alegoría a Caín, motivada en la enemistad acérrima que une al protagonista de la obra con su vecino. El señor Cayo llega a avisar a los políticos de esta manera: «si hablan con ese no hablan conmigo. De modo que elijan» (Delibes, 2016: 85), lo que podría, en parte, apoyar la hipótesis de que el señor Cayo es la encarnación del cainismo crónico del que habló Américo Castro (1973: 29). Sin embargo, otras ideas del libro llevan a pensar en una lectura más humanista, como el comportamiento del señor Cayo con los fascistas, que advierten al aldeano de que Víctor y sus compañeros «vienen a quitarle sus tierras», a lo que Cayo responde que «tierra aquí hay para todos» (Delibes, 2016: 149). También se revela el enraizado individualismo de Cayo en su desconocimiento de las cooperativas cuando Víctor se las propone como solución a las estrecheces que estimularon el éxodo rural. El señor Cayo malinterpreta el término, contestando que «de eso ya hubo, no crea», pasando a narrarle cómo un grupo de vecinos juntaron, infructuosamente, sus rebaños. El candidato lo corrige, aclarándole que él se refería a los frutales. «En pocos años, el campo ha experimentado una verdadera revolución en Lérida ¿y sabe usted con qué? Con los frutales enanos». El señor Cayo, sin embargo, no se deja impresionar y pregunta si hiela en mayo en «ese pueblo» (Delibes, 2016: 104). Aquí chocan ambas culturas, una consolidada en el conocimiento especulativo (la del candidato, que no tiene instrucción empírica del campo) y otra en el práctico (la del aldeano, quien a

pesar de no saber qué es una cooperativa, sabe por qué razón una de ese tipo no funcionaría en su pueblo).

El Nini, en *Las ratas*, es la máxima representación de ese saber ancestral y legendario que tan buena reputación le granjeaba entre sus vecinos. Los demás campesinos recurrían al niño en busca de consejos sobre el tiempo, la reproducción de los animales o la matanza del cerdo. Sin embargo, el Nini no puede ayudar a Rosalino, el encargado de don Antero, el Poderoso, cuando este le pide que le eche una mano con el carburador de su coche. Ante la indolencia del Nini, el Rosalino le replica si es que no entiende de carburadores, a lo que el niño contesta: «de eso no sé, señor Rosalino. Eso es inventado» (Delibes, 1999b: 93). Algo similar le ocurre al señor Cayo, quien, a pesar de conocer las propiedades de la flor del saúco, ignora todo lo concerniente a las elecciones, en las que confiesa que «votará que sí», lo que enfurece a Rafa: «Que eso era antes, joder, señor Cayo. Esos eran los inventos de Franco, ahora es diferente, que no sabe usted de qué va la fiesta» (Delibes, 2016: 143). El señor Cayo, que admite que a él Franco lo «cogía un poco a trasmano» (Delibes, 2016: 142), goza de una percepción muy diferente a ojos de Víctor, quien según García Velasco facilita «el encuentro entre los dos mundos novelescos del autor» (1992: 249). Para el candidato a diputado, el señor Cayo es el garante indiscutible de una cultura en peligro de extinción, vilipendiada sin motivo por hombres como él, que : «[ven] una cosa aleteando en el cielo y [saben] que es un pájaro. [Ven] una cosa verde agarrada a la tierra y [saben] que es un árbol» pero desconocen sus nombres (Delibes, 2016: 157).

La única excusa que Delibes encuentra para que los aldeanos renuncien a su individualismo es el advenimiento de una «calamidad pública» (Delibes, 1999a: 101) como la guerra civil en *El disputado voto del señor Cayo* o la helada negra en *Las ratas*. Con el estallido de la guerra, todos los habitantes del pueblo del señor Cayo, cuando aún era este «el pueblo más jaranero» de la montaña (Delibes, 2016: 110), se refugiaron en una cueva, mientras algunos aldeanos vigilaban por si se acercaban las tropas (republicanas o fascistas). En *Las ratas*, los hombres del pueblo se cobijan en la taberna de Malvino, rezando porque no caiga la helada negra, tan temida entre los campesinos, ya que arruinaría sus cosechas. Es en estos momentos en los que el individualismo se diluye, tomando la forma de un «gregarismo impersonal» (Delibes, 1999a: 101).

Respecto a *Los santos inocentes*, sería conveniente señalar que, al desarrollarse el libro en Extremadura, el minifundio desaparece y con él una de las motivaciones de la insolidaridad

campesina. Sin embargo, esta no deja de mostrarse entre los miembros de la familia de Paco el Bajo, quienes, acosados por la pobreza, se encastillan en la protección de sus pocos bienes. En el caso de los señoritos, sería más conveniente hablar de un egoísmo perverso y feroz, que los lleva a conformar un mundo cuyo centro está ocupado por ellos y en el que para prosperar se sirven, a su antojo, de la existencia de terceros. De esta forma, el señorito Iván incita a Paco el Bajo a que lo acompañe a cazar, ya que las dotes del padre de familia en el rastreo de las piezas no tenían igual, y a pesar de que el médico le había recomendado reposo. El desenlace es fatídico: el secretario de Iván se rompe la pierna sólo por el capricho del señorito, a quien le había dicho el doctor, sobre la más que probable invalidez de Paco el Bajo en caso de una recaída: «Tú haces lo que te dé la gana, tú eres el amo de la burra» (Delibes, 1983:132).

### 3.2 El reloj parado

La existencia de individuos, en el seno de la comunidad rural, que cuentan con una mayor reputación provoca que el resto de la población se vea obligada a depender directamente de ellos. Habría que recordar esa mezcolanza de resentimiento y admiración que el hombre de campo siente, en palabras de Delibes, por el de ciudad para explicar la sumisión que el primero destina al segundo. El campesino, iletrado, se siente vulnerable ante la sociedad del papel, por lo que cree conveniente «granjearse el valimiento de aquel que, de alguna manera, domina este inextricable mundo, más tenebroso aun para él que el de los elementos atmosféricos» (Delibes, 1999a: 49). Las novelas de Delibes están atestadas de personajes que brillan, a veces maliciosamente, destacándose entre sus convecinos. Es el caso de Ramón, el Boticario, y de su hijo, en *El camino* o de Justito, el Alcalde, y Fito Solórzano, el Gobernador, en *Las ratas*. Sin embargo, la novela que mejor aborda el sometimiento del hombre rural es *Los santos inocentes*. En ningún caso estaríamos hablando ya de un cacique al uso, sino de una persona que ha conseguido prosperar a medida que se acercaba al mundo de la burocracia y de la ilustración, oculto para el grueso de los pueblerinos. Mientras que Fito Solórzano es ya un hombre de ciudad a todos los efectos (y ni siquiera llega a decirse si fue, alguna vez, un hombre de campo), su subalterno, Justito el Alcalde, se mantiene en la frontera imaginaria que marcarían lo rural y lo urbano. Ramón, el hijo del Boticario, pero también su padre, el Indiano y su hija son referentes en su comunidad, precisamente porque han conseguido prosperar en el sentido que tanto desagradaba a Delibes.

En cambio, la familia de Paco el Bajo es la expresión más humillante de la sumisión, mientras que los señoritos (y, en especial, el señorito Iván) son la materialización de lo estomagante que llegó a ser el feudalismo trasnochado que tuvo lugar, en pleno siglo XX, en los cortijos y haciendas de toda España. Régula, la mujer de Paco y su sempiterno: «ae, a mandar [...] para eso estamos» (Delibes, 1983: 46) ponen de manifiesto cómo de virulenta era la verticalidad de las relaciones entre el señorito y el trabajador, y hasta qué punto este último había asimilado su inferioridad. Dice Ángel Ganivet, por boca del quijotesco Pío Cid, que «el campesino puede vivir eternamente en la venturosa infancia» porque su religión es la de la tierra, «madre de todos» (Ganivet, 1988: 492). Sin embargo, esta niñez se apenumbra con la presencia de tutores como los señoritos de *Los santos inocentes*.

En *El disputado voto del señor Cayo*, Laly, feminista, queda absorta ante la esposa del señor Cayo, una mujer muda cuyo silencio no molesta a su marido pues, según este indica, «para lo que hay que hablar con una mujer...». Una vez que el señor Cayo deja la habitación, y con este comentario aún flotando en el aire, Rafa pregunta socarronamente: «Laly, amor, ¿por qué no le hablas a la muda de la emancipación de la mujer?» (Delibes, 2016: 134). La liberación (tanto la general como la feminista) no había traspasado todavía la coraza de los pueblos porque «el campesino[...] había parado deliberadamente el reloj» (Delibes, 1999a: 79). Esto perpetuaba un sistema que terminaría viniéndose abajo más por la decrepitud de sus mecanismos que por la voluntad de los que estaban siendo oprimidos. Para Paco el Bajo o la Régula no hay injusticia en el denigrante trato que reciben porque ellos han naturalizado esta retórica. El señorito Iván, cuando se encara con René, un francés asiduo a las batidas, le recrimina el menosprecio que, desde Europa, se tiene hacia España y, en especial, hacia el campo. A continuación, pasa a demostrarle que en su cortijo todos los empleados, sin distinción de su sexo, saben escribir porque «aquí no hacemos distinguos, René, aquí no discriminación entre varones y hembras» (Delibes, 1983:107). Para probar su argumento, Iván obliga a Paco el Bajo, al Ceferino y a la Régula a garrapatear su nombre. El señorito Iván, además, señala que la Régula hasta no hace mucho firmaba con el pulgar, que le enseña al francés. Este, al apreciar el deteriorado dedo de la mujer, se muestra intimidado. El señorito recula y trata de justificarse: «Los pulgares de las empleiteras son así, René, gajes del oficio, los dedos se deforman de trenzar esparto ¿comprendes? Es inevitable» (Delibes, 1983: 108). Para el Ivancito, el problema crucial de sus empleados es su obstinación en que «se les trate como a personas» (Delibes, 1983: 54). Laly o Víctor, en *El disputado voto del señor Cayo*,

Julio Mármol Andrés (2024), «La frontera interior: la dicotomía campo y ciudad en la novelística de Miguel Delibes», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 97-116.

encarnan el esfuerzo inútil y superficial de una ilustración que trata de abrirse paso en un terreno abonado para rechazarla.

En *El disputado voto del señor Cayo*, la brecha cultural entre la comunidad rural y la comunidad urbana se deja sentir también en su dimensión léxica, para evidente malestar de Laly y Rafa y admiración de Víctor. Cuando el señor Cayo recibe a los políticos, se encuentra inmerso en la trabajosa tarea de *enjambrrar* a las abejas. Víctor, que es el que más interés muestra, se sorprende por la labor del señor Cayo y le pregunta qué eran aquellos troncos dentro de los cuales bordoneaban las abejas: «¿Esto? [...] Los dujos son, a ver» (Delibes, 2016: 92). A medida que los insectos iban entrando en la colmena, el señor Cayo le pide el *humeón*, para tranquilizarlas, a Víctor. Este se queda impertérrito: «¿El fuelle ese?», a lo que el señor Cayo le responde: «El fuelle, sí señor» (Delibes, 2016: 94). Más adelante, cuando el señor Cayo está faenando en el campo, indica que tenía que *mangar* su azada, lo que desata cierta incompreensión cómica entre los políticos:

- Mangar, ¿es poner mango?
- Natural.
- En la ciudad, mangar es robar. (Delibes, 2016: 102)

El último aspecto destacable en la cultura rural es, naturalmente, la caza. Cualquier ensayo o texto sobre Delibes aborda este lance, del que era gran defensor. Precisamente por esto, Delibes moldea al señorito Iván como némesis de lo que un cazador debe representar. Este, que nació con una escopeta bajo el brazo, tenía una magnífica técnica, pero su ética no sólo ensombrecía su destreza, sino que lo incapacitaba para ser cazador. En un día de caza, y tras unas horas en el monte muy poco productivas, el señorito Iván no pudo resistirse ante la milana (que, en realidad, era una graja) del Azarías, y este impulso le costará la vida.

Entre el hombre de ciudad y el de campo, en el arte de la caza existe también una desigualdad que afecta a la pericia de uno y otro a la hora de desenvolverse en el monte. Paco el Bajo, por ejemplo, había nacido con el extraño don de rastrear las piezas con la maestría de un sabueso, por lo que se convierte en una pieza clave (con un valor, eso sí, semejante al que tendría un rifle bien calibrado o un perro con vientos) para los señoritos. Cuando el Ivancito lo fuerza a acompañarlo a la batida en la que se desgraciara la pierna, toda la Casa Grande se muestra eufórica de recibirlo: «Paco el Bajo parecía polarizar el interés de la batida y cada uno por su lado “¡hombre, Paco!”, “¿cómo fue para caerte, coño? Claro que peor hubiera sido romperte las narices”» (Delibes, 1983: 139). De igual manera, y aunque tampoco

él necesitaba de su escopeta para vivir, el señorito Iván destaca entre los demás cazadores por su puntería, fruto de los cientos de batidas a las que llevaba asistiendo desde que el nombre de Ivancito no sonaba ridículo, pues no designaba a un hombre sino a un niño. La cercanía del hombre rural (incluyendo aquí, forzosamente, al señorito Iván) con el propio campo provoca que transforme en un hábito actividades que, para el hombre de ciudad, no son más que distracciones como la caza. En definitiva, Paco el Bajo no poseía habilidades sobrenaturales para localizar una perdiz caída por medio de su olfato. Era algo que llevaba haciendo toda la vida.

Como vecina Delibes, habrá de llegar el día en que la única diferencia entre el campesino y el hombre de ciudad sea su calzado: «El hombre de campo calzará botas, zapatos el de ciudad» (García de León, 1996: 243). Para entonces, las tradiciones de los pueblos se habrán perdido y, acaso, quedará de ellas una nota amarillenta en algún pesado volumen sobre folclore. El trágico destino al que parece condenada la cultura popular terminará por extinguirla y, entonces, ¿qué ocurrirá cuando «en todo este podrido mundo no quede un solo tío que sepa para qué sirve la flor del saúco?» (Delibes, 216:165).

#### 4. Consecuencias

La dicotomía campo y ciudad, tal y como la habían abordado otros escritores antes que Delibes, implicaba una polarización y una simpleza de la que el vallisoletano no quería participar. A pesar de esto, su obra ha sido malinterpretada numerosas veces, pues para algunos críticos seguía haciéndose eco del obsoleto tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Él, sin embargo, se defendía y corregía a sus detractores al decir que sus libros se limitaban en enfatizar el «rechazo de un progreso que envenena la corte e incita a abandonar la aldea» (Delibes, 1999a:207).

De la misma manera, se lo ha tachado de reaccionario por preponderar la cultura campesina sobre la urbana cuando, en realidad, su intención era únicamente la de preservar la primera. Debido a su híbrida naturaleza de hombre de campo y de ciudad, Miguel Delibes acerca en sus novelas el mundo rural y el urbano sin propiciar una maniquea colisión. En su lugar, la novelística de Delibes recoge las inevitables asperezas, producto de la fricción entre dos entornos tan diferenciados. Esto provoca que el entendimiento entre el hombre de campo y el hombre de ciudad nunca resulte completamente satisfactorio, pero no

imposibilita en absoluto la comprensión entre ambos, como ejemplifican Víctor y el señor Cayo.

Si bien Delibes se oponía a que los aldeanos con inclinación rural tuvieran que abandonar el campo, no estaba en contra de que aquellos que decidían marcharse a la ciudad pudieran hacerlo. Por eso, el escritor ha negado que el señor Cayo sea su álgter ego:

Alguien ha afirmado que yo encarno en el señor Cayo mi ideal de vida. Esto es inexacto. El señor Cayo carece de formación intelectual [...]Yo proclamo la necesidad de una educación total, que permita al hombre (al campesino y al urbano) utilizar simultáneamente las manos y la cabeza (Delibes *apud* Vilanova, 1993: 37-38)

Lo que en ningún momento pretendió el escritor es anclar en el campo, contra su voluntad, a una juventud que quería cambiar de aires. Así lo deja entrever el novelista cuando la milana, la grajilla del Azarías, se escapa volando del hombro de su dueño. La Régula, ante el disgusto de su hermano, lo consuela así: «ae, Dios la dio alas para volar, ¿no lo comprendes?» (Delibes, 1983:84).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO DE LOS RÍOS, César (1993), *Conversaciones con Miguel Delibes*, ed. Granados, Barcelona, Destino.
- ÁLVAREZ JUNCO, José, « El famoso individualismo español», *El País* (Madrid) 4 de enero de 2015.
- CASTRO, Américo (1973), *Sobre el nombre y el quién de los españoles*, Ed. Lapesa, Madrid, Taurus.
- DE LOS MOZOS, Santiago (1993), «Consideraciones lingüísticas sobre Miguel Delibes», en José Jiménez Lozano (ed.), *El autor y su obra: Miguel Delibes*, Madrid, Editorial Actas.
- DELIBES, Miguel (1966), *Obras completas: tomo II*, ed. Granados, Barcelona, Destino.
- DELIBES, Miguel (1975), *El sentido del progreso desde mi obra*, ed. Miñón, Valladolid, Real Academia Española.
- DELIBES, Miguel (1983), *Los santos inocentes*, R.B.A. Proyectos Editoriales, S.A., Barcelona, Seix Barral.
- DELIBES, Miguel (1986), *Castilla habla*, Delibes, Barcelona, Destino.
- DELIBES, Miguel (1987), *El camino*, ed. Granados, Barcelona, Destino.
- DELIBES, Miguel (1999a), *Castilla, lo castellano y los castellanos*, Planeta, Madrid, Espasa.
- DELIBES, Miguel (1999b), *Las ratas*, ed. Granados, Barcelona, Destino.
- DELIBES, Miguel (2016), *El disputado voto del señor Cayo*, Herederos de Miguel Delibes, Barcelona, Austral Básicos.

- FERNÁNDEZ, Sara (2008), *La novela castellana rural de Miguel Delibes: historia de un éxodo*, Texas Tech University, Lubbock.
- GANIVET, Ángel (1897), *Idearium español*, Tip. Lit. Vda. e Hijos de Sabatel, Granada, Biblioteca Virtual de Andalucía.
- GANIVET, Ángel (1988), *La conquista del reino de Maya; Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, ed. Berenguer, Barcelona, Editorial Planeta.
- GARCÍA DE LEÓN, María Antonia (1996), «Miguel Delibes, un escritor de campo», en Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, Servicio de Extensión Agraria. Publicaciones (ed.), *El campo y la ciudad: sociedad rural y cambio social*, Madrid.
- GARCÍA VELASCO, Antonio (1992), *El disputado voto del señor Cayo: técnica narrativa, lenguaje y contemporaneidad*, Miguel Delibes: *El escritor, la obra y el lector*, ed. Baena, Barcelona, Anthropos.
- LAFUENTE, Modesto (1887), *Historia general de España: desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII (Vol. 1)*, eds. Montaner y Simón, Barcelona, Junta de Castilla y León.
- LYNN POSTMAN, Sheryl (2004), «El dominio de la urbe de Caína en la contemporaneidad de El disputado voto del señor Cayo de Miguel Delibes», *Castilla n°28-29*, pp.219-240.
- ORTEGA Y GASSET, José (1987), *La España invertebrada*, Madrid, Espasa Calpe.
- VILANOVA, Antonio (1993) «Inocencia natural y conciencia moral en la obra de Miguel Delibes», en José Jiménez Lozano (ed.), *El autor y su obra: Miguel Delibes*, Madrid, Editorial Actas.

**LA VOZ Y EL TESTIMONIO DEL SUJETO DE RAZA Y DE LA OTREDAD  
EN LAS ESCLAVAS CARIBEÑAS DE *LAS NEGRAS* DE YOLANDA ARROYO  
PIZARRO**

NÚRIA NAVARRO PUÉRTOLAS

<https://orcid.org/0009-0009-8599-2216>

[nnpuertolas@gmail.com](mailto:nnpuertolas@gmail.com)

UNIVERSITAT DE LLEIDA

**Resumen:** En el presente artículo se trata la figura de la esclava negra caribeña como otredad y sujeto de raza a través de los cuentos que componen la obra narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro titulada *Las Negras*, publicada en 2012. La autora construye la voz de las protagonistas que narran las traumáticas vivencias que el esclavismo, el colonialismo y el sistema patriarcal supusieron. Los cuentos pretenden ser el testimonio de los abusos y de las posibles formas de rebelión de las mujeres esclavas negras del caribe hispano, quienes utilizan como arma aquellas características que el colonizador blanco les atribuye: animalización, salvajismo e incapacidad de evolución.

**Palabras Clave:** Sujeto de raza, Mujer, Esclava, Negra, Racismo, Sexismo.

**Abstract:** This article presents the figure of the black Caribbean slave as otherness and subject of race through the stories that make up the narrative work of Yolanda Arroyo Pizarro entitled *Las Negras*, published in 2012. The author constructs the voice of the protagonists of the traumatic experiences that slavery, colonialism and the patriarchal system entailed. The stories are intended as a testimony of the abuses and possible forms of rebellion of the black slave women on the Hispanic Caribbean, who use those characteristics that the white coloniser attributes to them as a weapon: animalisation, savagery and inability to evolve.

**Keywords:** Subject of race, Woman, Slave, Black, Racism, Sexism.

## 1. Introducción

Stuart Hall presenta la *raza* como «uno de los principales conceptos que organiza los grandes sistemas de clasificación de las diferencias que operan en las sociedades humanas» (Hall, 2015: 5). Se concibe así la *raza* como una categoría discursiva de construcción social, histórica y cultural, sin base biológica y genética que sea sostenible. La *raza* es una ficción discursiva más, modificable como cualquier identidad, construida dentro de la representación y como parte de un engranaje de poder.

Las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, lengua y cultura en el proceso del devenir y no de ser, es decir, no se trata del «quiénes somos» o del «dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo ello atañe al modo en cómo nos podríamos representar. En consecuencia, dado que la identidad se construye dentro de la representación, es un marcador de la diferencia, una imposición de parámetros normativos, especialmente en cuanto a inteligibilidad y hegemonía de cuerpos y sujetos.

Se construye el «sujeto de *raza*» a través de unas características no compartidas con los demás individuos, como otro no semejante-a-sí-mismo en el que se esconde una identidad que, por distinta y desconocida, conlleva peligro y se le somete a un control y dominio:

En su dimensión fantasmagórica, la raza es una figura de la neurosis fóbica, obsesiva y, en ocasiones, histérica. Por lo demás, es eso lo que se garantiza a través del odio, la manipulación del pavor y la práctica del altruicidio. Es decir, es lo que se logra al construir al otro en no semejante-a-sí-mismo, sino en un objeto amenazador del que mejor protegerse, deshacerse o al que simplemente habría que destruir para asegurar su dominación total (Mbembe, 2016: 1).

Pero, por otra parte, la *raza* es el colectivo del sujeto de *raza* y su sentimiento. El sujeto de *raza* es aquel que se reconoce como distinto y se respalda en este hecho. Se establece diálogo entre los «otros como yo» (Mbembe, 2016: 16) además de compartir el deseo de venganza y de rabia hacia quienes lo convierten en no «semejante-a-sí-mismo» y se reconoce entre quienes son como él, compartiendo una lengua, cultura o rasgos físicos.

Raza es también el nombre que hay que darle al amargo resentimiento, al deseo irreprimible de venganza e, inclusive, a la rabia de quienes, víctimas del sometimiento, con mucha frecuencia se ven obligados a sufrir numerosas injurias, toda suerte de violaciones y humillaciones, así como innumerables heridas (Mbembe, 2016: 1).

El esencialismo biologicista supone que la *raza* es una realidad biológica, una expresión de la naturaleza humana. Sin embargo, el concepto de *raza*, cuyo origen proviene de la esfera animal, sirve para nombrar a las humanidades no europeas, representarlas a través de la importancia de un ser inferior y hacerlas reflejo empobrecido del hombre ideal: el

europeo. La justificación biológica esencializa la diferencia, la naturaliza y excluye la historia y la cultura. De este modo, hace imposible la transformación, justifica los abusos, maltratos, crímenes, masacres y esclavización. A pesar de que los estudios culturales, de género y poscoloniales así como desde la perspectiva contemporánea se entiende la *raza* como una entidad de creación de la expansión colonial europea, utilizada a modo de clasificación y subordinación, la noción de *raza* como entidad biológica ha persistido en el imaginario colectivo dando lugar a prácticas de diferenciación, regulación, normalización, exclusión y control.

Al fabricar individuos de *raza*, es decir, al diferenciar al individuo por motivos culturales, étnicos, lingüísticos o físicos, el sujeto de *raza* sufre la pérdida de privilegios y derechos que estarían garantizados para un habitante de la colonia. Quedan reservados para los humanos —solo los hombres blancos—, y el negro/a es considerado y entendido como un sujeto cercano a la animalidad, incapaz de autoproducirse y de sublevarse ante su dios, cultura y sensaciones. Se consideran figuras prehumanas:

Eran estatuas sin lenguaje ni consciencia de sí, entidades humanas incapaces de desembarazarse definitivamente de la figura animal a la que estaban unidos. En el fondo, en ellos era algo natural dar cobijo a lo que ya estaba muerto. [...] Pueblos aislados y no sociables que, en su odio, se combaten a muerte, se descuartizan y se destruyen como los animales (Mbembe, 2016: 5).

Pero como se ha dicho anteriormente, el negro/a no existe en sí mismo como *raza*, sino que es producido constantemente, convirtiéndose así en un ser de sumisión y en un «cuerpo de extracción» para el amo —el hombre blanco de origen europeo—. Del negro/a se obtiene beneficio económico gracias a su trabajo, su venta o la posibilidad de engendrar nuevos esclavos. Sin embargo, la sumisión del sujeto de *raza*, bajo el discurso biologicista tenía en la empresa colonial una obra civilizadora y humanitaria.

Durante los años de colonialismo español, se estima que la cifra de africanos y africanas que entraron de forma legal como esclavos oscila entre los 250.000 y 500.000 individuos, cuyos destinos principales fueron Sudamérica, el Caribe y Nueva España. Solo en La Española, entraron 40.000, cifra que fue disminuyendo durante el siglo XV pero que nunca bajó de las 10.000 personas. A lo largo del período de colonización, se reforzaron los discursos que descalificaban moralmente al negro/a y se le convertía en un sujeto de fácil instrumentalización mediante la «razón negra», que como explica Mbembe, designa el trabajo cotidiano consistente en inventar, contar y hacer circular fórmulas, textos y rituales para lograr el advenimiento del negro como sujeto de *raza* y exterioridad salvaje.

Estos individuos convivían al margen de la población blanca y fueron creando la «comunidad nueva» que es aquella formada por sujetos que se vinculan a partir de una misma fe, una idea del trabajo y de la respetabilidad, del deber moral, de la solidaridad y de la obligación pero esta identidad moral debe adoptar su forma bajo condiciones de segregación, de violencia extrema y de terror racial de la sociedad, que culmina en la creación de la «consciencia negra del negro».

## 2. Racismo y sexismo

Racismo y sexismo van de la mano: la explotación esclavista de las colonias españolas en el Nuevo Mundo y las de cultura anglosajona implantaron un modelo patriarcal en los nuevos sujetos, a pesar de que muchos de ellos se habían educado en matriarcados, como ocurre con las protagonistas de los cuentos de Arroyo Pizarro. La fotoperiodista y antropóloga Anna Boyé recoge en su proyecto *Matriarcados* la esencia de las sociedades matriarcales en África.

Es ejemplo la isla Orango Grande, situada frente a la costa de Guinea Bissau, donde las mujeres tienen toda la autoridad, gestionando la economía, el bienestar social y la ley y declaran que los hombres son inferiores en todo a las mujeres. El proyecto de Boyé resuelve que el aislamiento geográfico y el carácter desconfiado de su población frente a los extraños es lo que les ha permitido conservar una sociedad con estructura matriarcal. El historiador Diodoro, ya en el siglo I, trató los pueblos de la época arcaica africana, donde la mujer ocupaba un alto estatus. Los antropólogos coinciden en que los pueblos Bantúes practicaban el matrimonio matrilocal, siendo el hombre el que se marchaba a vivir a casa de la mujer. En la actualidad, las sociedades matriarcales africanas han evolucionado hacia el patriarcado presionadas por la civilización y colonización.

La lucha por el reconocimiento de la mujer negra llegó mucho más tarde que la de la mujer blanca porque siguió y sigue relegada a un segundo plano. El feminismo de los años ochenta excluyó a las negras, pues no reconocía los problemas de interseccionalidad, término acuñado por Crenshaw, que no permite separar el ser mujer de ser negra. El sexismo, la opresión de clases y el racismo están estrechamente relacionados. El afrofeminismo o feminismo negro, cuyas principales representantes son Angela Davis, Bell Hooks, Kimberlé Williams Crenshaw y Patricia Hill Collins se define como interseccional y trata la condición política y social de la mujer negra.

Racismo y sexismo han impedido que la mujer negra ocupe altos cargos en la sociedad. Sin embargo, han hecho de ella un objeto sexual incluso para los hombres negros, pues las relaciones de dominación crearon un contexto en que los hombres se sentían en libertad de abusar de las mujeres no-blancas esclavas, convirtiéndolas en un objeto hipersexual.

En la actualidad, el sexo sigue condicionando las tareas que desempeña cada individuo así como la *raza*. Ejemplo son los oficios relacionados con los servicios de limpieza, que los desempeñan más mujeres afro-latinoamericanas e incluso se prefiere a una mujer blanca para dar una conferencia en un congreso sobre feminismo.

Regresando al modelo patriarcal y al sexismo implantado en los nuevos sujetos negros en las colonias como orden social, recurrimos a Bourdieu y la dominación masculina. Esta conlleva la división sexual del trabajo así como al espacio, momento, instrumentos, relegando las mujeres a la casa y el hogar con el cuidado de los establos, el agua, los vegetales y la gestación. La dominación masculina convierte a las mujeres en objetos simbólicos:

[...] cuyo ser (esse) es un ser percibido (percipi), que tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica. Existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que objetos acogedores, atractivos, disponibles. Se espera de ellas que sean «femeninas», es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas, por no decir difuminadas. Y la supuesta «feminidad» sólo es a menudo una forma de complacencia respecto a las expectativas masculinas, reales o supuestas, especialmente en materia de incremento del ego. Consecuentemente, la relación de dependencia respecto a los demás (y no únicamente respecto a los hombres) tiende a convertirse en constitutiva de su ser (Bourdieu, 2000: 50).

A pesar de que el sistema de esclavitud instaurado en las colonias españolas en el Nuevo Mundo tuvo cierto grado de actitud paternalista con trato más humanitario y de protección frente al de la cultura anglosajona, el desprecio y mal trato caracterizó la vida de la esclava. Las brutales palizas, la masculinización del trabajo preestableciendo las tareas en base a los roles, normas y estereotipos patriarcales, la explotación como esclava doméstica, como reproductora o como objeto de las violaciones de hombres blancos deshumanizaba a las negras, porque además de ser víctimas del abuso, este no era considerado violación. La mujer negra era considerada sirvienta y, como tal, tan solo cumplía con una más de sus tareas:

Las referencias a negras o mulatas en tal sentido transmiten una misma percepción legendaria, percepción que, en estos casos, tendía a justificarse por las necesidades de la carne y la ausencia de esposas, literalmente «en quienes desaguar» (Márquez Macías y Candau Chacón, 2016: 88).

Las mujeres negras esclavas sufrían también agresiones sexuales por parte de los esclavos negros, lo que desmentiría su supuesto papel de protectores. También tenían la obligación de reproducirse y dar lugar a nuevos esclavos. Eran consideradas animales:

Núria Navarro Puértolas (2024): “La voz y el testimonio del sujeto de raza y de la otredad en las esclavas caribeñas de *Las negras* de Yolanda Arroyo Pizarro”, *Cuadernos de ALEPH*, 17, pp. 117- 129.

Las hembras no-blancas eran consideradas animales en el sentido profundo de ser seres «sin género», marcadas sexualmente como hembras, pero sin las características de la femineidad. Las hembras racializadas como seres inferiores pasaron de ser concebidas como animales a ser concebidas como símiles de mujer en tantas versiones de «mujer» como fueron necesarias para los procesos del capitalismo eurocentrado global. Por tanto, la violación heterosexual de mujeres indias o de esclavas africanas coexistió con el concubinato como, así también, con la imposición del entendimiento heterosexual de las relaciones de género entre los colonizados –cuando convino y favoreció al capitalismo eurocentrado global y a la dominación heterosexual sobre las mujeres blancas (Lugones, 2008: 94).

### 3. Yolanda Arroyo Pizarro

Yolanda Arroyo Pizarro, novelista, cuentista y ensayista afropuertorriqueña nacida en Guaynabo en 1970 da voz a las esclavas negras caribeñas. Arroyo Pizarro es una mujer feminista, lesbiana, activa en las redes sociales y dirige talleres en los que se tratan las ideas de sexo y *raza*. En los cuentos que componen su obra narrativa *las Negras* (2012) recoge las experiencias de sufrimiento de las esclavas caribeñas ficcionalizando modos de sublevación de estas mujeres. En el caribe hispano se cuenta con escasos registros de esclavos que contaron su historia, siendo uno de ellos la novela testimonio *Biografía de un cimarrón*, del antropólogo cubano Miguel Barnet, publicada en 1966. En ella se recoge la vida y rebeldía de Esteban Montejo, esclavo cubano de 108 años. Sin embargo, no se cuenta con testimonios de mujeres esclavas por lo que *las Negras* de Arroyo Pizarro intenta pensar cómo sería un relato desde la voz de las esclavas. Las mujeres protagonistas de los cuentos siempre conectan con sus pasados míticos, el feminismo afroamericano y la teoría poscolonial.

La ficcionalización de las sublevaciones de esclavas negras se apoya en el feminismo y en el reconocimiento de la mujer afroamericana. La teoría feminista declara que a partir de la *raza* se define la deshumanización y que el racismo no puede entenderse sin el sexismo; ambos van unidos como defiende la interseccionalidad. Los relatos desafían el imaginario poscolonial, basado en el binarismo del subalterno, definido por Spivak como un individuo perteneciente a un grupo oprimido y sin voz que no habla porque no tiene lugar de enunciación que se le permita, en este caso la mujer negra esclava.

El binarismo da lugar también al individuo marginal colonial —la otredad— y el hegemónico o colonizador. Es la teoría decolonial la que rompe con ese binarismo y lo contextualiza a partir del concepto de *la colonialidad del poder*, acuñado por Aníbal Quijano en 1992. Este autor afirma que la colonialidad es un elemento del poder capitalista originado en la América colonial que se basa en la clasificación racial y étnica de la población mundial: «la dominación es el requisito de la explotación, y la *raza* es el más eficaz instrumento de

dominación que, asociado a la explotación, sirve como el clasificador en el actual patrón mundial de poder capitalista» (Quijano, 2014: 826).

El mismo Quijano trata la relación que se establece de sujeto-objeto, utilizando la razón y el conocimiento como distintivos del europeo:

Durante el mismo período en que se consolidaba la dominación colonial europea, se fue constituyendo el complejo cultural conocido como la racionalidad/modernidad europea, el cual fue establecido como un paradigma universal de conocimiento y de relación entre la humanidad y el resto del mundo (Quijano, 1991: 14).

Las mujeres que protagonizan los cuentos no se occidentalizan, no se redimen, no se convierten en blancas ni se reconocen como parte de la estructura sino que se reconocen en la otredad y luchan a través de las características que han sido impuestas por el colonizador: el comportamiento salvaje, la agresividad, la incapacidad de vencer a sus dioses ancestrales o de amoldarse a una nueva cultura.

En *las Negras* figuran diferentes modos de insurrección y resistencia protagonizados por esclavas que pasan por el recuerdo ancestral y por lo sobrenatural. En la obra, compuesta por cuatro cuentos, la violencia de la esclavitud es representada desde el relato de esclavas pero no para solo registrar las continuas e interminables violaciones y maltratos de los que fueron víctimas sino además para hacer de la animalización una forma de subjetivación que desafía los parámetros normativos de la racionalidad europea. En esta obra, la subjetividad de las protagonistas no es restituida mediante el ingreso de sus personajes en los regímenes de saber occidentales sino que esta se produce desde los mismos argumentos que justificaron su deshumanización.

En el mismo título, escrito en ele minúscula y ene mayúscula, *las Negras*, se busca reforzar la totalidad de un significante mediante la exaltación de la negra como sujeto. Desde el relato de estas violencias, estos personajes consiguen hacer de la bestialidad y de la deshumanización una forma de rebelión y de subjetivación. Es decir, lo animal se transforma no solo en una perspectiva que cuestiona los límites y hegemonías de lo humano, sino muy especialmente en una posición de disidencia que problematiza los significantes de alteridad asociados a la animalidad a través de los que se han legitimado tanto la imposición colonial e imperialista en el Caribe como la aproximación nacionalista desde la que el hispanismo ha concebido la literatura, historia y culturas del Caribe hispano.

A continuación se profundiza en los cuatro cuentos que componen *las Negras* en los que se relatan las experiencias de sufrimiento de las esclavas caribeñas, mujeres conectadas con sus pasados míticos, víctimas de la deshumanización, la tortura, la explotación laboral,

Núria Navarro Puértolas (2024): “La voz y el testimonio del sujeto de raza y de la otredad en las esclavas caribeñas de *Las negras* de Yolanda Arroyo Pizarro”, *Cuadernos de ALEPH*, 17, pp. 117- 129.

la violación y obligadas a cumplir con el rol sexual femenino en la subcultura esclava. Su forma de combatirlo, en las cuatro historias, nace de la venganza y la rabia.

#### 4. *Las Negras*

«Wanwe» es el primer cuento. En él se comparan dos modos de vida completamente diferentes: Wanwe pasa del matriarcado a la esclavitud del mundo patriarcal. Relata la persecución y la captura de esclavas negras en la selva mientras están cazando jabalíes con sus hijos pequeños atados a la espalda. Wanwe es una joven negra a la que han capturado, junto con otras mujeres. Su madre la alerta con un silbido, pero no logra huir, la atrapan por el pie y al llegar al barco, la atan y se encuentra con una realidad bien diferente, que va analizando. Entre las cautivas hay una rebelde que intenta escapar, pero la amarran por las piernas y la torturan arrancándole los pendientes que lleva en las orejas y la nariz, y queda tendida en el suelo, entre sangre y llanto. El capitán decide lanzarla al mar para dar ejemplo al resto de mujeres de qué les espera si no obedecen. Allí es devorada por los tiburones. Wanwe se pregunta dónde están las divinidades ancestrales a las que siempre ha rezado y por qué no acuden a salvarla.

No hacen acto de presencia Orún, Olódùmarè, Bàbá, Ìyá ni las diosas que aún están en la Tierra, ni los verbos conjugados desde el cielo, ni los sabios del mar, ni las esencias ancestrales de culto.

Olórun desaparece.

Oníbodè desaparece.

Ìbí, Ìyè, Àtí, Ikú desaparecen.

No se vislumbra el espíritu de los rituales de río, ni el paso por la compuerta del Portero, ni la pintura de rojo para la danza. No más nacimiento, vida y muerte (Arroyo, 2012: 29).

La protagonista de este cuento ha crecido en un matriarcado: las mujeres eran guerreras, luchadoras y cazadoras. Ellas decidían con qué hombre unirse y a nada le temían, pero ahora se encuentra rodeada de hombres que la tratan como a un animal recién apresado, que lanzan a una mujer al mar simplemente porque decide arriesgarse a sobrevivir intentando escapar del barco. Para Wanwe esa nueva realidad, que analiza y compara con la anterior, supone el encuentro con la otra cultura, la que la va a convertir en sujeto de *raza*.

Ese sujeto de *raza* que nace en el cuento «Wanwe» se desarrolla y podría ser el que protagoniza «Matronas», donde se narra en primera persona la historia de una matrona caribeña que se encuentra presa y condenada por asesinato. Antes de ser ejecutada por sus crímenes, un monje acude a su celda para ofrecerle confesarse y ser perdonada por una deidad que no conoce. Ndizi finge, al principio, no saber hablar español ante el monje Petro. En la cárcel sufre violaciones por parte del capataz y del sereno. Dice tener treinta y tantos

años. Fue apresada por el imperio ficticio de los negros de la costa y vendida a los blancos. Ha hecho de cocinera, de cortadora de caña y de comadrona. Fue educada en un matriarcado, donde las mujeres criaban a sus hijas para que se defendieran de los hombres en caso de ser atacadas y donde, si el cuerpo de una mujer era ultrajado, el responsable debía pagar con sus posesiones. En caso de no tener ninguna, se respondía con la extirpación a sangre fría de algún órgano del cuerpo.

Ella, junto a las otras matronas, mata a los niños que nacen de las esclavas violadas para no favorecer al colonizador con más esclavos. Combate de esta forma al biopoder, concepto acuñado por Foucault, la práctica de los estados de explotar numerosas y diversas técnicas para subyugar los cuerpos y controlar la población, una tecnología de poder que toma la vida como objeto de saber y de aplicación de relaciones de poder, tomando el cargo del cuerpo y la vida.

Ndizi ahoga a los recién nacidos en un balde mientras los lava, asfixiándolos con el cordón umbilical o apretando los dedos en las negras gargantitas. Es su forma de venganza y no se arrepiente de los crímenes, aunque sea condenada a la horca. Esta matrona es un sujeto de *raza* que adopta el concepto de *raza* como sentimiento de ira, venganza y rabia. Observa cómo las otras mujeres que son iguales a ella son violadas, tratadas como animales y obligadas a parir para proporcionar más esclavos al amo, el cuerpo de la mujer y la maternidad como experiencia alienante dentro del sistema de reproducción, biopoder. Ella misma es víctima de violaciones en la prisión. Por todo ello, decide vengarse con los asesinatos y no ceder ante la religión de esa cultura que la maltrata, de modo que no pide perdón, aunque ello conlleve ser condenada a morir asfixiada. Su comportamiento es agresivo, similar al de un animal, que se defiende del agresor mordiéndole, respondiendo al trato que recibe:

Eché la cabeza hacia atrás en un gesto de arrobamiento por su eyaculación y se distrajo. Lo mordí. Llevé mis dientes hasta su glánde y apreté virulenta, como los cerdos rabiosos. En principio intentó dar un golpe. Acto seguido cayó desorientado y herido, con gran dolor (Arroyo, 2012: 89).

En «Saeta», la protagonista Tshanwe, a la que llaman Teresa, está a punto de morir por una ballesta lanzada por el amo, el conde Georgino Pizarro. El conde abusa sexualmente tanto de ella como de Jwaabi, otra esclava a quien llama Juana. Tshanwe, que se ocupa de las tareas de la casa y desconoce el lenguaje de sus amos, así como sus deidades, recurre a los espíritus de su propia cultura e invocándolos consigue que, en el siguiente día en que don Georgino sale con la ballesta, una saeta se le incruste en la frente «no sabe cómo».

Recurrir al no sé, nadie sabe o nadie sabe cómo demuestra la desconexión entre las negras y los blancos además de remarcar las distancias entre los dos sujetos raciales. Las negras no tienen interés en integrarse en el mundo de los blancos y deducen lo que ocurre y dicen sus amos a través de los gestos. Por otra parte, los blancos no se toman interés en educar a las negras porque, tal y como oye decir a los muchachos que la rodean, son «como un perro» y a los animales no hay que educarlos, sino adiestrarlos.

Tshanwe abrió y cerró los ojos. Intentó convocar espíritus protectores sin éxito. Esquivó nuevamente la amenaza de Trino justo en el momento en que Gregorio volvía a hacerla sangrar por la parte baja de la axila. Escuchó las voces de los muchachos decirle «eres como un perro», «la sangre de los negros no es igual», pero desconocía los significados (Arroyo, 2012: 61).

El cuento «Los amamantados» relata la historia de Petra, la nodriza del señorito Jonás, quien al crecer comienza a cambiar de actitud respecto a ella. Petra nace en San Juan Bautista, es descendiente mandinga y sirve en la Hacienda Cartagena. Jonás se cuestiona si las esclavas deben ser bestias de carga, si deben ser inferiores e interpela a su padre sobre la abolición, quien le dice que las negras solo están ahí para montarlas y que se disfrutaban mejor que las blancas. Su actitud respecto a Petra cambia a partir de esa conversación y de las que escucha entre sus compañeros de escuela, llegando a obsesionarse con sus pechos. La huele mientras está dormida y le toca las piernas. Ya solo la contempla como un pedazo de carne. Al ser nodriza de sus hermanos mellizos recién nacidos la obsesión de él aumenta y el día del bautismo de los niños, el joven abandona la ceremonia para acudir a casa y abusar de Petra. Ella, llorando y rendida, se entrega a un joven del que había sido nodriza, que la había respetado, pero ahora se ha convertido en un blanco que la ve solo como una negra, sin valor humano alguno.

En este cuento, Yolanda Arroyo Pizarro retrata a la esclava nodriza, que se utilizaba para amamantar a los hijos de los amos, explotándola corporalmente, y que, en el momento deseado por el amo, pasaba a ser un objeto sexual. Se hace hincapié en el atractivo sexual de las negras y en el disfrute que estas proporcionaban a los blancos, que, como explica Patricia Hill Collins, es un estereotipo construido durante la esclavitud, fruto del abuso sexual que padecieron y del incremento de su fertilidad:

Si se podía pintar a las esclavas Negras como poseedoras de apetitos sexuales excesivos, el incremento de la fertilidad debería ser el resultado esperado. Al suprimir el cuidado que las mujeres Afro-Americanas podrían haber brindado a sus propios niños/as, lo que habría fortalecido las redes de la familia Negra, y al forzar a las esclavas Negras al trabajo en plantaciones, a ser nodrizas para los hijos de los Blancos, y a nutrir emocionalmente a sus dueños Blancos, los propietarios de los esclavos lograron conectar eficazmente, las imágenes predominantes de la jezebel y de la mammy con la explotación económica inherente en la institución de la esclavitud (Lugones, 2008: 96).

En las colonias españolas, las mujeres nodrizas y las esclavas que quedaban embarazadas por violaciones tenían derecho a estar cuidadas durante el embarazo y el parto, pero la crisis de los hacendados de final del siglo XIX perjudicó a las esclavas negras, dejándolas desamparadas en estas situaciones. Quedaron sin lugares en los que estar en mejores condiciones, poder dar a luz y recuperarse tras el parto, en los que mantenerse sanas para amamantar a los hijos de los amos.

## 5. Conclusiones

De la misma forma que la sociedad colonial segregó sujetos blancos y negros privando a los últimos de humanidad, la sociedad actual sigue teniendo la necesidad de leer a los sujetos clasificándolos por categorías. El binarismo es la forma impuesta de comprender el mundo, pensemos en el binarismo heterosexual/homosexual y la necesidad de definir el género de los sujetos.

Siguiendo las palabras de Gayle Rubin, la organización social del sexo se basa en el género, la heterosexualidad obligatoria y la construcción de la sexualidad femenina, dando lugar a la idea de que los hombres y las mujeres son diferentes entre sí, teniendo un origen distinto de la naturaleza, como ocurre con los sujetos de *raza*. Tratar la idea de que los hombres y las mujeres son dos categorías mutuamente excluyentes surge de una inexistente oposición natural que da lugar a conflictos cuando el sujeto no se define a sí mismo y es ininteligible.

Por otra parte, Teresa de Lauretis cuestiona en *La tecnología del género* la diferencia sexual como el modelo en función del cual se han estudiado las representaciones de feminidad y declara que: «Todas las mujeres no serían sino copias de diferentes personificaciones de alguna arquetípica esencia de mujer, representaciones más o menos sofisticadas de una femineidad metafísico-discursiva». Propone entender el género como un producto que se construye a partir de tecnologías sociales, como puede ser el cine, y de discursos y prácticas de la vida cotidiana: «El género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja» (Lauretis, 1989: 8). Se construye, por tanto, para mantener un orden y controlar a los individuos.

Las políticas culturales feministas, los derechos conseguidos y la evolución en la situación de la mujer que se han llevado a cabo a lo largo de los años han desarticulado la

representación naturalizada de la mujer, así como del hombre, el gay, la lesbiana o la transexual. La sexualidad nos remite a un estilo de vida que nos define como sujetos sexuados y sujetos sexuales pero este se puede combatir y cambiar, como ocurre en el caso de las esclavas negras, mediante la rebeldía.

Las protagonistas de *las Negras* de Yolanda Arroyo Pizarro se apoderan no tanto de los estereotipos que las condenan a ser animales, sino de aquellas características que ellas mismas escogen, las que deciden que las pueden definir y representar y comienzan a actuar de una forma más salvaje y animalizada para rebelarse. Se niegan a ceder ante un nuevo sistema social que las oprime y se mantienen fieles a su cultura, sus creencias y la educación matriarcal. Mostrarse en su forma original, sin modificarse al gusto del otro, es su forma de sublevación.

Las esclavas negras a las que da voz la escritora feminista afropuertorriqueña son guerreras que se enfrentan a un mundo regido por el binarismo y, en consecuencia, al racismo y al sexismo. Se empoderan mediante la creación de su propia identidad y luchando contra un sistema que insiste en clasificar a los sujetos, pero como dice Audre Lorde: «el futuro de la Tierra puede depender de la capacidad de las mujeres para identificar y desarrollar nuevas definiciones de poder y nuevos modelos de relación entre las diferencias» (Lorde, 2003: 134).

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROYO PIZARRO, Yolanda (2012), *las Negras*, Puerto Rico: Boreales.
- BOURDIEU, Pierre (2000), *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- BOYÉ, Anna (2017), «La isla de las mujeres», *Africaye.org*.
- CRENSHAW, Kimberlé (1998), «Demarginalising the intersection of race and sex. A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics», *University of Chicago legal forum*, 14, 538-554.
- GIRALDO, Santiago (2003), «¿Puede hablar el subalterno?», *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364, Bogotá: Colombia.
- HALL, Stuart (2015), «Raza: el significante flotante». *Intervenciones en estudios culturales*, 1, 9-23, Colombia: CLACSO.
- LAURETIS, Teresa (1989), «La tecnología del género». *Essays on Theory, Film and Fiction*, 1-30, Londres: Macmillan Press.
- LORDE, Audre (2003), *La hermana, la extranjera: artículos y conferencias*, Madrid: Horas y Horas.
- LUGONES, María (2008), «Colonialidad y género». *Tabula Rasa*, 9, 73-101, Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- MÁRQUEZ MACÍAS, Rosario y CANDAU CHACÓN, María Luisa (2016), «Las otras mujeres de América: las esclavas negras en tiempos de la Colonia. Un estudio a través de la correspondencia privada», *Visitas Al Patio*, 10, 75-92.

MBEMBE, Achille (2016), *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*, Barcelona: Futuro Anterior Ediciones / Nuevos Emprendimientos Editoriales.

QUIJANO, Aníbal (1991), «Colonialidad y modernidad / racionalidad», *Perú Indígena*.

QUIJANO, Aníbal (2014), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Buenos Aires: CLACSO.



## ¿HACIA UN NUEVO LENGUAJE? LA ESTÉTICA FRONTERIZA EN EL PENSAMIENTO RECIENTE DE PAUL B. PRECIADO

OIER QUINCOES

<https://orcid.org/0000-0002-1909-8568>

[oier.quincoes@ehu.eus](mailto:oier.quincoes@ehu.eus)

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO UPV/EHU

**Resumen:** El presente artículo parte de la convicción de que es posible encontrar en la producción textual más reciente del filósofo trans Paul B. Preciado una serie de elementos que permiten hablar de una estética fronteriza en su pensamiento. Se trata de textos en los que, además de narrar su propia transición, Preciado establece una relación entre dicho proceso y la transformación política y económica global que se está produciendo a partir de hitos históricos como la crisis financiera de 2008 o la pandemia de COVID-19. Si la existencia del colectivo trans ha puesto en jaque los cimientos del binarismo sexo-género, la existencia de otras muchas minorías pone de relieve las carencias de un sistema, el capitalista, cuyo fin es perpetuar un *statu quo* basado en relaciones de dominación y desigualdad. Por todo ello, Preciado incide en la necesidad de alejarse del discurso hegemónico y de idear un nuevo lenguaje que se traduzca en nuevas formas de producción del conocimiento, así como en otra organización del orden social. Este trabajo pretende ahondar en todos estos aspectos tomando como objeto de estudio los últimos libros publicados por el autor.

**Palabras clave:** Trans, Migrante, Preciado, Uranismo, Frontera.

**Abstract:** This article is based on the conviction that it is possible to find, in the most recent textual production of the trans philosopher Paul B. Preciado, a series of elements that allow us to speak of a border aesthetic in his thinking. These are texts in which, apart from narrating his own transition, Preciado establishes a relationship between this process and the global, political and economic transformation that is taking place since historical milestones such as the financial crisis of 2008 or the COVID-19 pandemic. If the existence of trans people has brought into question the foundations of the sex-gender binarism, the existence of many other minorities highlights the shortcomings of a capitalist system, which intends to perpetuate a *status quo* based on domination and inequality. As a consequence, Preciado underlines the need to move away from the hegemonic discourse and to design a new language, which can lead to new ways of knowledge production, as well as to another disposition of the social order. This paper aims to delve into all these aspects, taking as its object of study the author's latest books.

**Key words:** Trans, Migrant, Preciado, Uranism, Boundary.

## 1. Introducción<sup>1</sup>

Paul B. Preciado es un filósofo, comisario de arte y teórico *queer* español afincado en Francia<sup>2</sup> cuya primera gran aportación a los estudios de género es el *Manifiesto contrasexual*, publicado en francés en el año 2000 y en español en el 2002. En él, siguiendo la línea de Judith Butler, Preciado se propone desnaturalizar las nociones tradicionales de sexo, sexualidad y género a partir del cuestionamiento del cuerpo como esencia primigenia que se somete a un proceso performativo<sup>3</sup>. A diferencia del feminismo esencialista, que cree en la inmutabilidad del sexo, la contrasexualidad concibe el cuerpo como un dispositivo tecnológico que se puede modificar y reinventar a través de intervenciones quirúrgicas, el uso de prótesis o la ingesta de fármacos:

No es posible aislar los cuerpos (como materiales pasivos o resistentes) de las fuerzas sociales de construcción de la diferencia sexual. [...] es imposible establecer dónde terminan «los cuerpos naturales» y dónde comienzan las «tecnologías artificiales»; los ciberimplantes, las hormonas, los trasplantes de órganos, la gestión del sistema inmunológico humano en el VIH, la web, etc., no son sino algunos ejemplos (Preciado, 2022b: 180).

De este planteamiento surge en 2008 *Testo yonqui*, obra de corte autobiográfico en la que Preciado narra la transición que experimenta como cuerpo y como individuo a raíz de la autoadministración de dosis regulares de testosterona. Junto a episodios de tono más testimonial, donde predomina la indagación en el propio cuerpo, el lector se encuentra de forma intercalada reflexiones teóricas más propias de un ensayo filosófico. Podría decirse, pues, que estamos ante un texto híbrido, más concretamente una «autobiografía bastarda» en la que se produce un «sabotaje de las taxonomías literarias», como bien señala Pau Conde Arroyo<sup>4</sup> (2019: 192).

Esa es, precisamente, la línea que sigue *Un apartamento en Urano* (2019), una antología de artículos escritos entre 2010 y 2018 y publicados en su mayoría en el periódico francés *Libération*

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado durante el disfrute de un contrato predoctoral para la formación de personal investigador de la Universidad del País Vasco UPV/EHU y forma parte de la actividad del grupo de investigación IdeoLit (GIU21/003) y del proyecto «La literatura y los Objetivos de Desarrollo Sostenible» (CBL 24ENCI), financiados por la misma universidad.

<sup>2</sup> Si bien es un autor que publica en editoriales y medios de gran impacto en ambos idiomas (francés y español), su obra no deja de estar a caballo entre dos cánones literarios y culturales muy diferenciados, lo que implica que no está circunscrita a ninguno de ellos. Aunque todos sus textos han sido publicados originalmente en francés, él mismo se ha encargado de elaborar la versión en español de los más recientes, sin traductores de por medio.

<sup>3</sup> «La identidad sexual no es la expresión instintiva de la verdad prediscursiva de la carne, sino un efecto de reinscripción de las prácticas de género en el cuerpo» (Preciado, 2022b: 55). Más allá de toda performatividad, el género es para Preciado algo «prostético», pues solo existe en la materialidad de los cuerpos.

<sup>4</sup> Entre otros términos, Preciado utiliza el de *autoteoría* para catalogar *Testo yonqui*, poniendo en relación las dos dimensiones a las que hemos apuntado. Consúltese el artículo de Conde Arroyo (2019) para profundizar en la adscripción genérica del texto en cuestión.

que también destacan por el cruce de géneros literarios. Además, al igual que en *Testo jonqui*, la inestabilidad de la forma responde a las exigencias del contenido, pues, más allá de su transición de género, el autor quiere dar fe de una «transición planetaria» (Preciado, 2020a: 36), la que estamos experimentando a nivel económico, político y social a partir de la crisis financiera de 2008. Una crisis que ha dejado en evidencia las carencias de un sistema profundamente inestable, fundamentado, entre otras cosas, en el binarismo sexo-género, contra el que Preciado se revuelve constantemente. Dicho esto, cabe remitirse a las palabras de Víctor Conejo Abril, que en su reseña también apunta a esta correspondencia entre la narración y lo narrado en la obra del filósofo:

Lo que Preciado nos ofrece es acompañarle en un viaje que comienza con la ruptura de los géneros; es seguirle en el tránsito por los intersticios de género que quedan entre lo masculino y lo femenino, pero también los que quedan entre la autobiografía, la crítica política, el ensayo filosófico y la crónica periodística (2020: 378).

Fruto de esta ruptura múltiple es un artefacto literario que se sitúa en la frontera de los géneros, en sus márgenes. Pero por si no fuera suficiente con estos dos primeros indicios, no hay más que fijarse en el subtítulo de la obra, *Crónicas del cruce*, para comprender su naturaleza fronteriza. En una introducción que precede a los artículos, Preciado define el *cruce* como «el lugar de la incertidumbre, de la no-evidencia, de lo extraño» (2020a: 30), y afirma que todos estamos en él. Que «no existe ninguna de las dos orillas» (28). Asimismo, como bien dice Virginie Despentes (2020) en el prólogo del libro, estas crónicas también son la historia del fin de las democracias en Occidente; de los conflictos territoriales que hacen tambalear la hegemonía de los Estados-nación; así como de los refugiados confinados, asesinados y abandonados que ponen en jaque la credibilidad de las fronteras políticas. Es, de hecho, en la intersección con otras marginalidades (inmigrantes, prostitutas, discapacitados, ancianos sin recursos, etc.) donde cobra sentido el pensamiento contrasexual del filósofo y su experiencia como «migrante de género» (Preciado, 2020a: 33).

No en vano, las *crónicas del cruce*, textos escritos casi en su totalidad en aeropuertos y habitaciones de hotel<sup>5</sup>, también son un testimonio de los cambios que se producen a nivel

---

<sup>5</sup> Ambos se leen como espacios de tránsito. El aeropuerto, siguiendo la definición de Augé del no-lugar, es un lugar sin historia, marcado por la provisionalidad, que funciona como puerta de entrada a la ciudad, al igual que lo fueron en su momento el puerto o la estación de ferrocarril (Fracicelli, 2010). En cuanto al hotel, es también un lugar de paso, a la par que multiforme y adaptable, pues puede hacer las veces de ciudad en sus espacios comunes y generar ilusión de hogar, ser símil de la propia casa en sus espacios privados. La habitación de un hotel puede, además, como lugar de transgresión, ser un umbral entre mundos o el espacio donde tiene lugar el tránsito de un estado a otro dentro de un ciclo vital (Popeanga Chelaru, 2010).

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 130-150.

individual en el autor, desde el cambio de voz, percibido por este como «un acto de ventriloquía que lo fuerza a identificarse a sí mismo con lo desconocido» (30), hasta el cambio de nombre que relegó a Beatriz —nombre que se le asignó a Preciado al nacer— a la «B.» que va después de Paul:

Estas crónicas registran el cambio de voz y de nombre. Hasta diciembre de 2015 están firmadas con el nombre Beatriz, excepto la que firmo, tentativa y brevemente, como Beatriz Marcos. A partir de enero de 2016, es Paul B. quien firma. En todos los casos, la firma, deshecha y reconstruida por una multitud de actos políticos, no aparece aquí como un lugar de autoridad, sino como testigo de un cruce (32).

Ese cruce o «territorio fronterizo» es definido por la académica chicana Gloria Anzaldúa como «un lugar vago e indefinido creado por el residuo emocional de una linde contra natura» (2016: 42). Linde que no es necesariamente material, pero sí simbólica: «la frontera [...] ya no es la línea de las aduanas, sino el límite de la identidad» (Grimson, 2003: 14). Anzaldúa concibe dicho lugar como el hábitat de «quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines de lo “normal”» y, por tanto, como un espacio «en un estado constante de transición» (2016: 42). El reconocimiento de esta diversidad que habita los márgenes tiene un potencial político y disruptivo evidente, siempre que se le conceda ese estatus cambiante al que apunta Anzaldúa:

el pluralismo no puede ser estático. [...] no es concebible una diversidad esencializable que pueda preservarse de una vez y para siempre. Eso sólo es imaginable como una política de fijación de fronteras que pretenda evitar la dinámica y el cruce, la combinación y la distinción, características constitutivas de la cultura (Grimson, 2003: 18).

Una diversidad inmutable y esencializada conlleva la naturalización de las fronteras y, con ella, el escamoteo de las dinámicas de poder y la imposición de jerarquías como factores intrínsecos a su constitución. Como se ha explicado en los párrafos anteriores, esta no es una realidad ajena a Paul B. Preciado, por lo que en las sucesivas secciones de este artículo se incidirá en aquellos elementos de su pensamiento que remiten a esta idea de frontera, ya sea para cuestionarla o para configurar lo que se podría denominar una «estética fronteriza», fundamentada en el cruce y la transición. Además de *Un apartamento en Urano*, texto cuyo análisis se retoma a continuación, este estudio va a tener en cuenta otros dos libros del autor: *Yo soy el monstruo que os habla* (2020) y *Dysphoria mundi* (2022). Al final de este recorrido se planteará si es posible hablar en términos planetarios del cambio de paradigma o transición que propone Preciado o si, por el contrario, existe un afán por parte del filósofo de universalizar dicha propuesta.

## 2. ¿Por qué Urano?

La primera referencia que se hace en el texto al gigante helado es a raíz de un supuesto sueño del autor en el que hablaba con la artista Dominique González-Foerster sobre en qué lugar del mundo vivir. Preciado, incapaz de decidirse, afirmaba tener alquilado un apartamento en cada planeta, a lo que González-Foerster le respondía desconcertada que cómo podía tener un apartamento en Urano estando tan lejos.

A partir de este sueño, Paul B. Preciado crea su propio mito fundacional basándose en el «uranismo», concepto acuñado por el alemán Karl-Heinrich Ulrichs en torno a 1864 para referirse a un supuesto «tercer sexo»: el homosexual. Partiendo del *Banquete* de Platón y del nacimiento de Afrodita a partir de los testículos cercenados de Urano, Ulrichs plantea el amor, según la interpretación de Preciado, como una realidad externa a lo genital, como resultado de la desconexión de los genitales del cuerpo. De este modo, y en clave platónica, los uranistas vendrían a ser «almas femeninas encerradas en cuerpos masculinos que se sienten atraídas por almas masculinas»<sup>6</sup> (Preciado, 2020a: 21). Sin embargo, la propuesta de Preciado va más allá de todo binarismo y taxonomía preexistente, al situarse a sí mismo, como individuo trans, en el centro de un nuevo uranismo:

[...] mi condición trans es una nueva forma de uranismo. No soy un hombre. No soy una mujer. No soy heterosexual. No soy homosexual. No soy tampoco bisexual. Soy un disidente del sistema sexo-género. Soy la multiplicidad del cosmos encerrada en un régimen epistemológico y político binario, gritando delante de ustedes. Soy un uranista en los confines del capitalismo tecnocientífico (25-26).

En efecto, es en los cuerpos trans e intersexuales donde mejor se percibe la incoherencia de las performatividades normativas. Categorías como la heterosexualidad o la

---

<sup>6</sup> De acuerdo con Alberto Mira, en el *Banquete* de Platón se distinguen dos tipos de impulso amoroso: el «aphrodita urania», reservado a los elegidos, y el «aphrodita pandeumia», aplicado al resto de los mortales. Quienes son inspirados por el primero «se sienten atraídos por el sexo masculino y lo consideran más deseable; su intención es la de establecer relaciones estables» (2002: 733). Félix Rodríguez, por su parte, añade que el epíteto *Urania* («la celestial») aplicado a Afrodita alude a la dimensión más casta de la diosa del amor, aquella que no podía ser objeto de deseos carnales, y que pudo ser una referencia a ella por parte de Platón la que inspiró el amor entre personas del mismo sexo, entendido «como el sentimiento más noble y racional que conduce a la sabiduría» (2008: 468-469). Ulrichs tendría presentes todas estas asociaciones a la hora de elaborar su particular definición de la homosexualidad. El término gozaría de cierto éxito a finales del siglo XIX, ya que dio nombre a un grupo de poetas ingleses (los uranistas) entre los que se encontraba Lord Alfred Douglas, amante de Oscar Wilde. Hubo algún intento posterior de ponerlo en circulación, pero sin éxito. Hoy en día se trata de una voz obsoleta tanto en inglés como en español cuyo interés es meramente histórico (Mira, 2002: 733; Rodríguez, 2008: 469). Sin embargo, el hecho de que Preciado decida recuperar este concepto no es algo baladí, ya que en cierta manera remite a esta tradición de significados que hemos esbozado.

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Alph*, 17, pp. 130-150.

homosexualidad son una herencia cultural que pierde todo su sentido fuera de una epistemología binaria en la que solo se puede ser hombre o mujer:

La norma nos ha dividido. Cortado en dos. Y forzado después a elegir una de nuestras partes. Lo que denominamos subjetividad no es sino la cicatriz que deja el corte en la multiplicidad de lo que habríamos podido ser. Sobre esa cicatriz se asienta la propiedad, se funda la familia y se lega la herencia. Sobre esa cicatriz se escribe el nombre y se afirma la identidad sexual (23).

De ahí la escasa científicidad de los procesos que determinan el sexo de un bebé, cuyo fundamento es meramente visual, como bien dice María Medina-Vicent (2016). Todo aquello que no esté dentro del binomio masculino-femenino es, pues, automáticamente modificado para circunscribirse a él, como ocurre con los bebés intersexuales que son sometidos a cirugías para «corregir» su ambigüedad genital: «Asignar a estos bebés un sexo y un género contiene valor prescriptivo, no descriptivo. Crear un órgano sexual determinado, poner un nombre propio... son enunciados prescriptivos que intervendrán en la formación de esa persona como mujer u hombre heterosexual» (12). La pertinencia de estas intervenciones se basa, pues, en «criterios culturalmente definidos de *normalidad* corporal», según el activista intersex y trans Mauro Cabral (2003: 121), en una necesidad —sistémica y sin una base médica real— de eliminar toda ambigüedad y diferencia de los cuerpos, de hacer genéricamente legible lo socialmente ilegible, deseable lo vergonzante<sup>7</sup> (120-122).

Siendo esto así, Preciado se plantea la posibilidad de que el sexo sea en realidad un efecto del género (Campagnoli, 2016: 94) y de que los cuerpos puedan alterarse artificialmente en aras de nuevas identidades no-normativas. Después de todo, si bien los avances tecnológicos y farmacéuticos han contribuido a justificar y reproducir la diferencia sexual, también han permitido constatar la plasticidad de los cuerpos. En una clara alusión al *Manifiesto Cíborg* de Donna Haraway, una de las autoras que más han influido a Preciado, Medina-Vicent concluye lo siguiente: «El habitante de esta sociedad es el ser posthumano, formado por organismo y tecnología, sujetos con prótesis tecnológicas, protagonistas de las prácticas contra-sexuales» (2016: 17). Preciado ya había dado forma a este planteamiento en sus obras anteriores, por lo que la novedad de *Un apartamento en Urano* radica, como ya se ha señalado antes, en abordar esta problemática desde una escala planetaria.

---

<sup>7</sup> Cabral también incide en las consecuencias a nivel fisiológico y psicológico de estas «cirugías *correctivas*», que en la mayoría de los casos desembocan en auténticas mutilaciones genitales: «insensibilidad, cicatrices internas y externas, infecciones urinarias a repetición, hemorragias, traumas *post* quirúrgicos». Añade, además, que estas prácticas no solo atentan contra «la *integridad* corporal» del sujeto, al convertir a personas sanas en dependientes, sino que también conllevan «una pérdida irreparable [...] de la *historia* personal» (2003: 122).

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 130-150.

### 3. Un nuevo régimen biopolítico: el cuerpo como nación

Tal y como asegura Malena Nijensohn (2015), Preciado entiende la contemporaneidad como una «era farmacopornográfica», en la que los procesos de gobierno biomoleculares se han unido a los procesos de gobierno semiótico-técnicos para definir la subjetividad sexual. Esto ha dado como resultado nuevas tecnologías del cuerpo y nuevas tecnologías de la representación, como el cine, la televisión o el porno, que han contribuido, y contribuyen, a promocionar un discurso heteronormativo del que es muy difícil desmarcarse. A ese respecto, Preciado se hace las siguientes preguntas: «¿Cómo modificar jerarquías visuales que nos han constituido como sujetos? ¿Cómo desplazar los códigos visuales que históricamente han servido para designar lo normal y lo abyecto?» (2020a: 98).

Cuando Judith Butler desarrolla su teoría de la performatividad reflexiona sobre cómo se construyen y afianzan las identidades, distinguiendo lo propio de lo ajeno, lo interno de lo externo: «yo» soy lo que no es el «otro» y el «otro» es lo que no soy «yo». Podría decirse, pues, que la identidad se constituye a través de la expulsión de lo que no forma parte del «yo»: «La construcción del “no yo” como lo abyecto determina los límites del cuerpo, que también son los primeros contornos del sujeto»<sup>8</sup> (Butler, 2019: 261). Al igual que Foucault y al igual que Preciado, Butler sostiene que el cuerpo es indisoluble del campo político, por lo que sus límites se corresponden inevitablemente con los límites de lo socialmente hegemónico: «Todo discurso que establece los límites del cuerpo sirve también para instituir y naturalizar algunos tabúes respecto de los límites, las posturas y los modos de intercambio adecuados que definen lo que conforma los cuerpos» (257). Según este planteamiento, propio de la cisheteronorma, la diferencia sexual es necesaria, pues es lo que designa quién es dominante y quién dominado. Esta apropiación por parte del poder del cuerpo social y de los procesos biológicos es lo que Foucault en su momento denominó *biopolítica*.

Para Preciado la biopolítica abarca todos los ámbitos sociales, desde las políticas externas hasta nuestra forma de experimentar el amor y las relaciones sexuales: «El amor no es un sentimiento, sino una tecnología de gobierno de los cuerpos, una política de gestión del deseo que captura la potencia de actuar y de gozar de dos máquinas vivas y las pone al servicio de la reproducción social» (2020a: 143). Esta institucionalización de los cuerpos es llevada a cabo por los aparatos represivos del Estado (la administración, los tribunales, las fronteras

---

<sup>8</sup> Este planteamiento de Butler puede recordar a la concepción que Anzaldúa tenía de las fronteras como líneas divisorias que «están diseñadas para definir los lugares que son seguros y los que no lo son, para distinguir el *us* (nosotros) del *then* (ellos)» (2016: 42).

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 130-150.

políticas, los servicios públicos, la educación, la violencia médica, las barreras arquitectónicas, etc.), los cuales perpetúan una dinámica de exclusión y sometimiento de los sujetos subalternos, como la población trans o la migrante.

En una entrevista realizada en 2019, Preciado expone que, en un contexto globalizado y digital como el nuestro, la idea de *nación* es un mito totalmente obsoleto, aunque también concede que la construcción de la identidad nacional está estrechamente relacionada con la construcción de la identidad sexual y de género, «como si de algún modo el dispositivo heterosexual fuera también una maquinaria de reproducción nacional» (Carbajal y Núñez, 2019: 89-90). Sin embargo, en *Un apartamento en Urano* se afirma de forma categórica que ningún proceso político puede estar fundamentado en la identidad nacional o en la identidad de género, puesto que carecen de verdades ontológicas. Al poner como ejemplo el conflicto catalán, lejos de tomar partido por una de las dos posturas, Preciado se define como un «disfórico de la nación» y asegura que las políticas de identidad solo deberían ser entendidas como «la antesala a un proceso de desidentificación que ponga en cuestión la nación-Estado como único sujeto político» (2020a: 285).

No obstante, pese a la solidez de su discurso, el filósofo reconoce que trans y migrantes se encuentran inmersos en una gran paradoja, ya que para poder ser necesitan el reconocimiento legal y el refugio biopolítico de las mismas instituciones que los excluyen. Esa es, en definitiva, la esencia del cruce: el vivir sin papeles, en el margen de la burocracia y de las tecnologías del género, en una extranjería permanente<sup>9</sup>. Por eso Preciado viaja tanto durante los años de su transición. Porque «el viaje traduce el proceso de mutación, como si la deriva exterior intentara relatar el nomadismo interno» (2020a: 170). Y por eso se siente tan fascinado por Atenas, ciudad bisagra entre Occidente y Oriente, cuna de la civilización europea, en plena transición debido a las políticas de austeridad y la gestión de los refugiados.

Así pues, frente a la imposición de los discursos hegemónicos, Preciado incide en la necesidad de idear un nuevo lenguaje que se traduzca en nuevas formas de producción del conocimiento, así como en otra organización del orden social. Esta lengua del cruce, fruto de una nueva sintaxis y de la búsqueda de nuevos referentes, tiene como fin dinamitar los cimientos sobre los que se construye el mundo, desnaturalizando toda pauta cultural heredada:

---

<sup>9</sup> Daniela Dorfman ahonda en esta paradoja partiendo de la teoría de la interpelación de Louis Althusser y de su cuestionamiento por parte de Judith Butler: «si para Althusser la existencia social solo puede comprarse mediante el sometimiento, para Preciado esa búsqueda de la ley y del reconocimiento repressivo del Estado por los que se preguntaba Butler, no es un sometimiento acrítico a la ley estatal sino un punto de partida» (2022: 307).

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 130-150.

«Luchar por la “liberación sexual” implica, por tanto, un doble trabajo no solo de emancipación práctica sino también discursiva. Una revolución sexual es siempre una transformación del imaginario, de las imágenes y de los relatos que movilizan el deseo» (Preciado, 2020a: 173).

#### 4. Hablar en nombre del otro. Algunas críticas

Tratándose de un texto tan supuestamente reivindicativo y particular, con una voluntad rupturista tan marcada, *Un apartamento en Urano* no ha sido ni es un libro exento de críticas. A juicio de Víctor Conejo Abril, se echa en falta cierta «capacidad responsiva del autor sobre sus artículos» (2020: 379). Esto es, dejando a un lado prólogo e introducción, el autor no muestra demasiado interés por hacer ver cómo han evolucionado sus argumentos a lo largo del tiempo y en circunstancias diferentes a las de su enunciación. Del mismo modo, el texto tampoco proporciona pautas concretas para la constitución de ese nuevo lenguaje que promulga, más allá del uso sistemático de neologismos para catalogar esa realidad en continua mutación a la que se hace referencia constantemente.

Otra de las críticas más interesantes viene de manos de la escritora trans Elizabeth Duval, quien en su obra *Reina* afirma sin tapujos que Paul B. Preciado «tiene la grandilocuencia de un hombre» y que sus artículos son «el equivalente alternativo-posmo-radical al discurso del rey en Nochebuena» (2020: 100). Para Duval, por mucho que hable desde el cruce y la disidencia no binaria del nuevo uranismo, Preciado es, a efectos sociales y políticos, percibido como hombre y, por tanto, goza de una situación de privilegio de la que carecía cuando era percibido como mujer:

«Yo no soy un hombre», interpretado como afirmación por parte del cuerpo de Preciado, es la constatación de la alteridad, sí, pero también la negación de un privilegio que se le otorga. Puedes no ser un hombre. No pasa nada. Pero ahora las calles nocturnas son tuyas, *como para un hombre*, [...] ahora tienes una tribuna y escribes para *Libération* y eres el pensador trans más interesante de tu tiempo, *como los hombres*, «como los hombres son siempre los más interesantes de su tiempo, como los hombres ostentan siempre la corona» (Duval, 2020: 99).

Duval lleva esta crítica más allá en su libro *Después de lo trans* (2021), en el que dedica todo un capítulo a la obra de Preciado y en el que desarrolla de forma más extensa la argumentación precedente:

No dudo de que Preciado sea consciente del privilegio que ahora ostenta, no dudo de que se trate de un hombre particularmente autoconsciente que guarda, atesora y se resiste a abandonar el recuerdo de su opresión, del sufrimiento, de la lesbofobia, de la misoginia: todo eso ha construido a Preciado y todo eso es constitutivo. Pero sí que pongo en cuestión sus pretensiones de habitar un espacio interfronterizo, su insistencia en la vida nómada. Como ya declaré una vez, Preciado, ahora tienes un pasaporte, y no puedes negar que es la mirada del otro la que nos constituye (2021: 186-187).

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 130-150.

Acto seguido, alude nuevamente a uno de los puntos clave, ya avanzado en *Reina*, que explican su desacuerdo con el filósofo: la distinta posición que ocupan en la sociedad un sujeto que es percibido como mujer frente a uno que es percibido como hombre, independientemente de cómo hayan sido catalogados sus cuerpos en el pasado: «Yo me imagino perfectamente cómo nos miran, a ti y a mí, por la calle: cómo nos mirarían si camináramos juntos, o cómo nos mirarían a cada uno en una calle estrecha, de noche, volviendo a casa. Y no es de la misma manera: no puede serlo»<sup>10</sup> (2021: 187). De ahí se deduce que el hecho de que ser trans no exime a Preciado de beneficiarse o participar de dinámicas y estructuras patriarcales, algo que por fuerza afecta al alcance e impacto de su voz:

No tengo ningún problema con que los hombres trans consigan la palabra, puedan producir un discurso, sean considerados como sujetos capaces, precisamente, de una producción discursiva. Sí lo tengo cuando niegan el privilegio que la consideración social como hombres les otorga (2021: 197).

Duval no está en contra de la emergencia de estas voces, pero sí considera que no admitir su estatus privilegiado equivale a asumir que las mujeres trans solo son oprimidas en tanto que trans, obviando el componente misógino que también implica dicha opresión.

En su prólogo a *Un apartamento en Urano*, Virginie Despentes cuenta que para Preciado «lo más extraño de convertirse en hombre es conservar intacto el recuerdo de la opresión» (2020: 11). Sin embargo, en tanto que hombre trans, el grado de opresión que sufre Preciado no es el mismo que el que sufría cuando era percibido como mujer ni el que sufre cualquier otra identidad sobre la que operan diferentes tipos de discriminación (racismo, clasismo, capacitismo, etc.) que, lejos de ser excluyentes entre sí, pueden darse de forma simultánea en el mismo sujeto, haciendo crecer de forma exponencial los tipos de violencia que pueden ejercerse sobre él. Por ende, a pesar de proclamarse hermano del resto de colectivos oprimidos, Paul B. Preciado no puede hablar en nombre de todos ellos, ni representar todas sus luchas<sup>11</sup>, ni erigirse en el vate de una supuesta revolución en la que se reconozcan. No en vano, tal y como plantea Kimberlé Crenshaw (1991) cuando habla de «interseccionalidad», por mucho que se

<sup>10</sup> También cabría preguntarse, por ejemplo, cómo se miraría al sujeto trans que opta por no someterse a un proceso de hormonación, realidad que ni Preciado ni Duval representan, y que se mueve dentro de la ambigüedad, no encajando en ninguno de los polos del binomio hombre-mujer.

<sup>11</sup> Algo de eso se intuye en la ligereza con la que toca temas como la prostitución o la Procreación Médicamente Asistida, sin detenerse en factores clave como el condicionamiento económico o la libertad de elección: «El/la trabajador/a sexual no pone a la venta su cuerpo, sino que transforma, como lo hacen el osteópata, el actor o el publicista, sus recursos somáticos y cognitivos en fuerza de producción viva. Así como el/la osteópata usa sus músculos, él/ella hace un francés con la misma precisión con que el osteópata manipula el sistema musculoesquelético de su cliente» (Preciado, 2020a: 90).

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 130-150.

abogue por una disolución de todas las categorías socialmente construidas y heredadas, y se ponga en duda su validez ontológica, no hay que perder de vista la relevancia política y las consecuencias materiales que dichas categorías implican<sup>12</sup>.

Nadie pone en duda la calidad de las aportaciones de Preciado a la teoría *queer*, ni mucho menos el valor de su testimonio como persona trans y víctima del sistema. En ese sentido, se trata de una aportación valiosa, ya que hace evidente la afirmación de que lo personal es político y de que es en el espacio privado donde surgen y se desarrollan los grandes movimientos sociales, aspectos a los que también atiende Conejo Abril cuando apunta que «la crítica intensa del presente en el que vivimos es indisociable de la biografía propia» (2020: 377). Igualmente, si bien es cierto que Preciado escribe desde una posición de privilegio —su apartamento en Urano—, también lo es que se sirve de ella para situar en primera plana causas sociales más propias de los márgenes. Por tanto, cabe preguntarse si como lectores asistimos a un acaparamiento de las opresiones por parte del filósofo o si, por el contrario, está poniendo su altavoz al servicio de las nuevas voces que han de venir<sup>13</sup>.

## 5. Un breve repliegue del yo

En *Yo soy el monstruo que os habla*, discurso pronunciado ante los psicoanalistas de la Escuela de la Causa Freudiana en 2019 y publicado por Anagrama en 2020, podría decirse que Preciado deja en un segundo plano el rol de portavoz y representante de la colectividad subalterna que se le achacaba en *Un apartamento en Urano*, optando por un lugar de enunciación menos ambicioso<sup>14</sup>:

Yo soy el monstruo que os habla. El monstruo que vosotros mismos habéis construido con vuestro discurso y vuestras prácticas clínicas. Yo soy el monstruo que se levanta del diván y toma la palabra, no como paciente, sino como ciudadano y como vuestro semejante monstruoso (Preciado, 2020b: 18-19).

<sup>12</sup> En *Dysphoria mundi* Preciado, en cambio, advierte sobre la problemática que hay detrás de una «interseccionalidad» que trata de coordinar políticas identitarias desconectadas entre sí (2022a: 208). En cierta manera también responde a Duval y su cuantificación de las opresiones cuando define cómo debería funcionar la interseccionalidad: «La revolución que viene no es una negociación de cuotas de representación o de grados de opresión. La interseccionalidad no puede ser simplemente una suma de identidades subalternas. La interseccionalidad es un proyecto de emancipación posidentitario» (517).

<sup>13</sup> El posfacio de *Dysphoria mundi*, titulado «Carta a les nuevas activistes», podría apuntar en esa segunda dirección, puesto que en él Preciado se dirige a las nuevas generaciones disidentes desde la admiración y abandonando, al parecer, la primera línea de combate.

<sup>14</sup> Siguen estableciéndose, como en el texto anterior, conexiones entre las realidades trans y las de otro tipo de migrantes, pero ya no se percibe esa voluntad de hablar en nombre de todas ellas que sí se aprecia en *Un apartamento en Urano*: «El migrante ha perdido el Estado-nación. El refugiado ha perdido su hogar. La persona trans pierde el cuerpo. Todos ellos cruzan la frontera. La frontera los constituye. Los corta y los destituye. Los atraviesa y los revienta. Viven en el cruce» (Preciado, 2020b: 46).

Este breve texto, híbrido como el anterior<sup>15</sup>, también le permite al filósofo en cierta manera matizar y profundizar en algunas de sus consideraciones previas. Por ejemplo, reconoce las dificultades que conlleva la invención de ese nuevo lenguaje al que aludía en su trabajo anterior, no solo por tratarse de una tarea necesariamente colectiva (55), sino también porque para poder construir una nueva gramática el tránsito se encuentra ante la contradicción de tener que partir del mismo lenguaje opresor y hegemónico del que huye<sup>16</sup>: «[...] por paradójico que parezca, el túnel de salida iba a pasar, en mi caso, por un estricto y académico aprendizaje de los mismos lenguajes con los que mi cuerpo y mi subjetividad habían sido encadenados» (32).

El término *tránsfuga*, que Preciado se aplica a sí mismo<sup>17</sup>, hace referencia, según Marta Segarra, al individuo que pasa de una clase social a otra mediante el aprendizaje de unos códigos culturales específicos. Haciéndose eco de Bourdieu, Segarra añade que el tránsito nunca es del todo exitoso, lo que lo sitúa «en una posición intermedia o liminar» (2022: 18), puesto que ha dejado el mundo en el que nació y se crió, pero no acaba de ser aceptado por esa otra clase social, considerada superior, a la que ha logrado acceder. Aplicada a la transición de género, tanto en una dirección como en otra, esta caracterización del tránsito cobra mayor evidencia para Segarra y pone de manifiesto las dificultades de determinados sectores del feminismo para superar el pensamiento binario. Así, a la par que las feministas transexcluyentes «desconfían de las mujeres trans porque consideran que se han *infiltrado* en sus filas», cabe la posibilidad de que las feministas trans reprochen a los hombres trans su acceso a una posición dominante (19), algo que puede recordar a las críticas de Duval hacia Preciado.

En *Yo soy el monstruo que os habla* el filósofo no tiene problema en reconocer su privilegio de clase y lo determinante que ha sido para su existencia como sujeto trans: «[...] fue mi condición de “doctor” la que sin duda simplificó el camino, que para la mayoría de los transexuales es un calvario, de conseguir nuevos papeles de identidad en una sociedad binaria»

---

<sup>15</sup> En un artículo de Marta Segarra que citamos más adelante se incide en esta cuestión y se señalan el ensayo, el manifiesto y el relato autobiográfico o autoficcional como los géneros literarios con los que trabaja Preciado en este libro (2022: 27).

<sup>16</sup> Esta inquietud por la vigencia del lenguaje y las epistemologías dominantes en los discursos y movimientos de emancipación ya fue planteada por Audre Lorde en su texto de 1979 «The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House».

<sup>17</sup> Esto se puede apreciar tanto en *Un apartamento en Urano*, donde Preciado se autodenomina «tránsfuga del género» (2020a: 306), como en *Yo soy el monstruo que os habla*: «[...] yo también soy como Pedro el Rojo un tránsito» (2020b: 20).

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 130-150.

(Preciado, 2020b: 34). Sin embargo, sí que muestra reparos a la hora de reconocerse dentro del privilegio masculino, acentuando su condición de tránsfuga:

En estos párrafos expondré la línea directriz por la cual alguien que vivió como mujer hasta los treinta y ocho años empezó primero por definirse como persona de género no-binario y se incorporó después al mundo de los hombres sin instalarse completamente en él —porque para ser reconocido de verdad como un hombre yo debería callarme y fundirme en el magma naturalizado de la masculinidad, sin revelar nunca ni mi historia disidente ni mi pasado político (22).

Preciado asegura no sentirse cómodo con el nuevo papel de hombre que la sociedad ha querido imponerle. De hecho, no percibe su nueva identidad de hombre trans como una liberación —fruto de haber dejado atrás el «género *equivocado*» que le asignaron al nacer—, sino como una nueva «jaula», como una «salida» más que como una libertad conquistada (Segarra, 2022: 20), pues sigue inserto en una lógica binaria que aspira a destruir. En una sociedad «donde el binarismo es la única interpretación posible de los cuerpos» (21), Duval sostiene que cuando Preciado aboga por desidentificarse o por un pensamiento no binario simplemente está produciendo «actos de habla» que «no constituyen ninguna realidad» (2021: 186), ya que —como se ha desarrollado en el apartado anterior— no deja de ser percibido como un integrante de la mitad privilegiada de este sistema binario:

En un ejercicio básico de coherencia, podemos examinar cómo la supuesta masculinidad disidente de Preciado, distinta de la masculinidad normativa y encarnada en ese *como-si-fuera-un-hombre* en lugar de *siendo-un-hombre*, no conforma en absoluto una nueva posibilidad política, una apertura de horizontes. La manera en que Preciado se aferra a su pasado para mantener su masculinidad en una posición de duda perpetua y cuestionamiento esconde una reflexión no solamente conservadora, sino esencialista: todo lo contrario de lo que nos esperaríamos del filósofo (Duval, 2021: 182).

Segarra, por el contrario, se niega a rebatir el estatus de tránsfuga de Preciado argumentando que todo cuerpo trans conserva una cicatriz, la memoria de una herida que no necesariamente es física o visible: «[...] descolonizar el cuerpo al que se ha asignado un sexo-género al nacer ya es una intervención quirúrgica que, como tal, deja una cicatriz más o menos visible» (2022: 22). En este informe dirigido a la academia de psicoanalistas que es *Yo soy el monstruo que os habla*, Preciado se muestra consciente de las prebendas que puede reportarle el hecho de ser leído como hombre blanco, siendo quizá la principal de ellas el «privilegio de la universalidad», la posibilidad de «abandonar de una vez por todas el peso de la identidad» (2020b: 38-39), porque, como nos recuerda Monique Wittig, no hay más género que el femenino: lo masculino es lo general y lo femenino lo concreto, la identidad marcada (2016: 86). Sin embargo, volviendo a las palabras de Despentès y en consonancia con lo expuesto por

Segarra, Preciado conserva intacta la memoria de su vida pasada como mujer («[...] no he dejado de ser completamente Beatriz para convertirme solo en Paul» (2020b: 43-44)), treinta y ocho años de existencia de los que no se puede prescindir:

Las huellas que la vida pasada dejó en mi memoria se han hecho cada vez más complejas y singulares, de modo que es imposible decir que hasta hace seis años fui *simplemente* una mujer y que después me convertí *simplemente* en un hombre. Prefiero mi nueva condición de monstruo a las de mujer u hombre, porque esa condición es como un pie que avanza en el vacío y señala el camino a otro mundo (44).

Por todo esto, la categoría del tráfuga es la que mejor se adapta a las circunstancias y a la línea de pensamiento del ideólogo de la contrasexualidad, ya que ese estar en la frontera — en el cruce—, esa huida de las clasificaciones implica hablar desde un lugar idóneo para el cuestionamiento de determinados presupuestos<sup>18</sup>: «Si mientras cavo este túnel hacia la salida he aceptado el nuevo yugo de ser reconocido como hombre es para mostrar mejor la falacia que subyace a todas las identificaciones de género» (43). Es precisamente la productividad intelectual y política de ese gesto de caminar por el vacío hacia otro mundo lo que Preciado estudia en el último texto que vamos a comentar.

## 6. El cambio de paradigma: *Dysphoria mundi*

El ensayo más reciente de Preciado, publicado por primera vez en España en octubre de 2022, tiene más de un elemento en común con las obras precedentes. En primer lugar, se trata también de un libro híbrido —si bien no es una recopilación de artículos como *Un apartamento en Urano*—, cuyos componentes «no pueden ser identificados por su pertenencia a un género literario preciso» (Preciado, 2022a: 29). En *Dysphoria mundi* tienen cabida desde «extractos de un diario» o «elucubraciones teóricas» hasta «rituales lingüísticos, himnos, cantos líricos y cartas» (30). Este carácter mixto, incluso mestizo, del texto es algo sobre lo que el autor incide a través de calificativos como «disfórico», «no binario» o «en transición», que, aplicados al libro, no solo muestran su desinterés por las clasificaciones genéricas, sino que también le permiten, una vez

<sup>18</sup> Teniendo presentes las reticencias de Elizabeth Duval, Segarra menciona la dimensión pública de Preciado, el hecho de «ser reconocido como una estrella de la teoría en los estudios de género y trans», así como su relevancia en las redes sociales y los medios de comunicación, como una realidad «incompatible con la posición liminar del tráfuga» (2022: 22). Para el filósofo, no obstante, es preferible esa sobreexposición —a la que, por otra parte, están abocados los sujetos que no llegan a asimilarse enteramente a la norma (Segarra, 2022: 23)— a que «la palabra de los monstruos [...] sea confiscada por el discurso de la diferencia sexual» (Preciado, 2020b: 51).

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 130-150.

más, establecer una conexión entre forma y contenido, entre el proceso de escritura en sí y la realidad de la que está dando cuenta, igualmente disfórica y en transición<sup>19</sup>:

El libro está, como el planeta, en transición. Esta publicación recoge un momento (y una lengua) de este proceso de mutación. [...] he querido restituir el desorden del lenguaje que tiene lugar durante un cambio de paradigma. Al asumir esta forma mutante, el libro, en su aparente caos, busca acercarse, aunque solo sea de forma asintótica, a los procesos de transición que están teniendo lugar desde la escala subjetiva hasta la planetaria (2022a: 30).

Siguiendo la línea trazada en *Un apartamento en Urano*, donde se hablaba de una «transición planetaria» y se ampliaban la escala y el alcance de problemáticas planteadas en trabajos anteriores, *Dysphoria mundi* vendría a confirmar que la adopción de esa nueva perspectiva global es imprescindible para entender nuestro presente, algo que ha puesto en evidencia la pandemia del COVID-19. Preciado habla de «un desplazamiento epistemológico, tecnológico y político sin precedentes» (33-34), que no admite comparación con otros anteriores dado que ninguno de ellos afectó a la totalidad del planeta ni fue experimentado de forma simultánea por todos sus habitantes:

Ahora, por primera vez, los muchos mundos que contiene el planeta comparten las consecuencias de este cambio y, por tanto, deberían participar en él. Los diferentes relojes del mundo se han sincronizado... al ritmo del racismo, del feminicidio, del calentamiento climático, de la guerra. Pero también al ritmo de la rebelión y de la metamorfosis (2022a: 34).

Este contexto de transición y de cambio en el que, según Preciado, estamos instalados nos permite ver en la articulación de su pensamiento una suerte de estética fronteriza, entendiendo el término *estética* en su acepción más amplia:

Por estética entiendo la articulación entre la organización social de la vida, la estructura de la percepción y la configuración de una experiencia sensible compartida. [...] La estética es, por decirlo con Jacques Rancière, un modo específico de habitar el mundo sensible, una regulación social y política de los sentidos [...]. Entiendo por estética también, con Félix Guattari y Eduardo Viveiros de Castro, una tecnología de producción de conciencia culturalmente construida por una comunidad humana y no humana. Una estética, por tanto, es un mundo sensorial compartido, pero también una conciencia subjetiva capaz de descodificarlo y entenderlo (42).

Sin ánimo de ser exhaustivos, vamos a mencionar brevemente algunos de los elementos en los que Preciado fundamenta esta estética o, como sugiere Bryan Axt, los nuevos conceptos con los que surte su caja de herramientas léxica (2023: 319). En primer lugar, habría

---

<sup>19</sup> Otro elemento que apunta en esa dirección es la existencia de una primera versión del texto escrita en francés, español e inglés, tres lenguas «que lejos de establecer fronteras entre ellas se mezclaban como las aguas de un estuario» (Preciado, 2022a: 30).

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 130-150.

que destacar la noción misma de *disforia*, de la que el autor se reapropia para describir la crisis ontológica que la humanidad está atravesando:

No existe la disforia como enfermedad individual. Al contrario, es preciso entender la *dysphoria mundi* como el efecto de un desfase, de una brecha, de una falla, entre dos regímenes epistemológicos. [...] Es preciso entender la *dysphoria mundi* como una condición somatopolítica general, el dolor que produce la gestión necropolítica de la subjetividad, al mismo tiempo que señala la *potencia* (no el *poder*) de los cuerpos vivos del planeta (incluido el propio planeta como cuerpo vivo) de extraerse de la genealogía capitalista, patriarcal y colonial a través de prácticas de inadecuación, de disidencia y de desidentificación (27).

El estatus disfórico y fronterizo que atravesamos como planeta tiene para Preciado un potencial político incuestionable, ya que nos pone ante la situación de tener que imaginar otro futuro posible, dado que el que nos propone el régimen capitalista «petrosexorracial» que nos ha conducido a esta situación es absolutamente inviable:

Lo que sucede no puede ser descrito con los lenguajes económicos, psicológicos o del marketing del neoliberalismo. La posibilidad de postular la hipótesis revolución depende de nuestra capacidad colectiva de inventar una nueva gramática, un nuevo lenguaje para entender la mutación social, la transformación de la sensibilidad y la conciencia que está teniendo lugar. Necesitamos, por decirlo con Spinoza y Deleuze, producir otros preceptos, otros afectos y otro deseo. Percibir, sentir y nombrar de otro modo. Conocer de otro modo. Amar de otro modo (56).

Aquí Preciado ya no se limita a abogar por un nuevo lenguaje, sino que plantea la necesidad de una nueva epistemología, de una nueva narrativa (63), en un momento en el que, frente a «un nuevo recrudescimiento de las formas de control», «nuevas formas de contestación y lucha» se abren paso (29), bajo el signo de la disforia. En este contexto, a nadie sorprende que el virus sea otro de los elementos a los que mayor atención presta el autor, además de por su facilidad para burlar las fronteras políticas (168-169), por su propio estatus fronterizo, puesto que «no está ni vivo ni muerto» (179), lo que hace de él una categoría que escapa a la lógica binaria y, por tanto, «una entidad constitutivamente disfórica»<sup>20</sup> (180). Igualmente, la incidencia del virus y su consiguiente gestión bio y necropolítica han hecho del cuerpo individual un nuevo territorio sobre el que aplicar las políticas de la frontera (222), a la par que la digitalización forzada de las relaciones sociales ha traído consigo un cambio de piel, de

---

<sup>20</sup> Esta caracterización del virus le permite a Preciado establecer una analogía con los seres humanos, que ya no son «ni puramente orgánicos ni totalmente mecánicos» (2022a: 368). También resulta interesante, entre los múltiples usos que ha adquirido la noción de *viralidad*, la apreciación que hace respecto al discurso patologizante de la derecha y la ultraderecha a propósito de las personas trans, en el que se recurre a la metáfora viral —se habla de «una epidemia de transgéneros»— para «hacer de los procesos de disidencia de género y sexuales infantiles una urgencia sanitaria que debe ser contenida» (201). Preciado extiende la vigencia de esta metáfora al resto de identidades históricamente percibidas como subalternas o como una amenaza para «la integridad del cuerpo soberano nacional masculino, blanco y heterosexual» (185).

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 130-150.

analógica a digital (332-333). Los límites entre el *dentro* y el *afuera* han sido, en suma, redibujados (344).

Preciado propone «pensar con el virus» como forma de rehuir las oposiciones taxonómicas vigentes (205), como «otro modo de pensar el funcionamiento de lo que entendemos por vida y por sociedad» (184). Con ello en mente, y apoyándose en autoras como Donna Haraway, sugiere el desplazamiento de la noción moderna de *sujeto político*, como ficción individualista y vertical, en favor de la de *simbionte político*, que representa un abordaje cooperativo y relacional de la política, frente a la fragmentación de las luchas y la esencialización de identidades<sup>21</sup> (57-60). Una vez más, aparece la cuestión del lenguaje: «No basta con analizar la condición neoliberal, es preciso cambiar todos los nombres de todas las cosas» (56). En efecto, *Dysphoria mundi* no deja de ser la condensación de unos postulados cuya maduración y consolidación ha sido cuestión de décadas (Axt, 2023: 317), motivo por el que las preocupaciones centrales del autor, aunque reformuladas y ampliadas, perviven en este último libro. Por tanto, nos reservamos para las conclusiones la formulación de una serie de aspectos que conciernen a su pensamiento de un modo más general.

## 7. Conclusiones

Al igual que el resto de identidades disidentes con las que se identifica a lo largo de los artículos de *Un apartamento en Urano*, Preciado se presenta como un «contrabandista entre dos mundos» (2020a: 305), y habla como «tránsfuga del género, como furtivo de la sexualidad, como disidente [...] del régimen de la diferencia sexual» (306). En ese sentido, no plantea el devenir trans como un «protocolo previsible de cambio de sexo» en pos de un «cambio culturalmente reconocible», sino como la puesta en marcha de «un conjunto de prácticas de desestabilización de las fuerzas de dominación del cuerpo que puedan dar lugar a la invención de una nueva forma somatopolítica viva» (137). Esta idea ya estaba presente, en cierta manera, en el *Manifiesto contrasexual*:

La contrasexualidad denuncia la prohibición de cambiar de género (y nombre), así como la obligación de que todo cambio de género deba estar acompañado de un cambio de sexo (hormonal o quirúrgico). La contrasexualidad denuncia el control de las prácticas transexuales por las instituciones públicas y privadas de carácter estatal heteronormativo que imponen el

---

<sup>21</sup> Esta propuesta también guarda relación con la panorámica del virus ofrecida después, donde se nos dice que su forma de transmisión de la información genética no es por vía reproductiva («*transferencia vertical*»), sino lateral («*transferencia horizontal*»), esto es, «de partícula a célula o de célula a célula» (Preciado, 2022a: 185). Partiendo de esta premisa, el texto teoriza sobre una posible extrapolación del funcionamiento del virus a la esfera política occidental, como una manera de descentralizar la soberanía y el saber.

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 130-150.

cambio de sexo de acuerdo con modelos anatómico-políticos fijos de masculinidad y feminidad (2022b: 65).

Las operaciones de cambio de sexo contempladas por el manifiesto no se presentan, pues, como una reinsertión en la «coherencia masculina o femenina», sino como una forma de «producción de cuerpos no heterocentros» (65). Es en este punto cuando, en la línea de las críticas a las que hemos remitido antes, interesa rescatar las discrepancias de los estudios trans con la teoría *queer* y su instrumentalización de las experiencias trans como «una abstracción útil», en palabras de Blas Radi, quien no duda en señalar un «patrón colonial» en los usos teóricos de dichas experiencias por parte de la academia *queer* (2017: 145). Teniendo esto presente, Radi se hace eco de voces que, como él, entienden las vidas trans como algo más que la constatación de cómo funciona el sistema sexo-género y como identidades que no necesariamente pretenden ser subversivas<sup>22</sup>: «desde la teoría *queer* se usa a las personas trans\* para desarrollar argumentos sobre y contra la heteronorma —y en ese sentido son un símbolo de resistencia—, pero a la vez se las acusa de reforzarla —y, por lo tanto, son la expresión de la dominación» (147). Esto último se aplica a las personas trans que, modificando sus documentos y a través de operaciones, se posicionan dentro del binarismo, lo que a ojos del pensamiento *queer* ha llegado a percibirse como una reproducción del *statu quo*. Radi hace extensiva esta crítica a *Texto Yonqui*<sup>23</sup>, si bien también es posible rastrear en textos más recientes de Preciado cierta tendencia a privilegiar lo trans como herramienta epistemológica, mientras que rara vez ponen el foco en asuntos de la agenda trans que no atañen a su autor directamente: problemas con la ley, la falta de acceso a la salud, el empleo o la situación de las personas trans presas (Radi, 2015: 7).

Esta tendencia a la abstracción se ve reflejada en la vocación utópica de la obra del filósofo, la cual pone en duda el grado de aplicación tanto en el presente como en el futuro de sus planteamientos. Este es, precisamente, el principal problema que Duval achaca a sus textos

---

<sup>22</sup> Virginia Cano sugiere otro posible escenario que considerar: «¿qué pasa con esos modos no voluntarios o no conscientes de producción de corporalidades y subjetividades disidentes? ¿Es posible pensar las prácticas de resistencia y subversión más allá del plan de las intenciones y las voluntades individuales? ¿Qué ocurre cuando los procesos que nos llevan a encarnar una corporalidad o práctica resistente no son del orden de lo plenamente voluntario o intencional? ¿O cuando surgen de una situación no deseada o no planificada?» (2015: 96).

<sup>23</sup> En su lectura del texto, Radi da a entender que Preciado no incluye a todo el espectro trans en su revolución farmacopornográfica (2017: 149) y que lo que propone es una «comunidad de autor» (2015: 8). Además, asegura que la «autoexperimentación subversiva» que este plantea es en sí misma un privilegio, dado el elevado coste de la testosterona en gel aplicada y debido a que «las biografías de las personas trans están vertebradas por la patologización y la criminalización, que obstaculizan la adquisición y la aplicación regular del producto» y dificultan un seguimiento responsable (4).

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 130-150.

y, entre ellos, a *Un apartamento en Urano*, muchos de cuyos artículos no considera demasiado profundos ni sistemáticos: «no hay cartografía alguna que podamos seguir para llegar hasta lo planteado por Preciado, y ni siquiera sabemos si es deseable... o si sirve para algo» (2021: 168). Siendo más específicos, si retomamos una de las cuestiones que se adelantaron en la introducción, cabe preguntarse por el alcance real, en términos geográficos y culturales, de lo que Preciado considera planetario o mundial. De hecho, cierto sector de la crítica latinoamericana atribuye a su obra otro tipo de colonialismo, derivado de su tendencia a presentar como universales hipótesis que más bien se adscriben a un contexto occidental o del Norte Global, sin tener en cuenta si son aplicables a otras latitudes<sup>24</sup>. Si se toman en consideración todas estas críticas, ¿hasta qué punto se corresponde con la situación geopolítica del resto del globo la crisis del Estado-nación occidental? ¿Han sido la gestión de la pandemia y sus efectos los mismos en todo el planeta o podría decirse, en cambio, que la desigualdad entre fronteras ha favorecido nuevas dinámicas coloniales en ese aspecto<sup>25</sup>? ¿Puede, en definitiva, hablarse de una sincronización de los diferentes relojes del mundo como hace Preciado en *Dysphoria mundi*?

Toda esta problemática a la que hemos apuntado en los párrafos precedentes se materializa en la imposibilidad del filósofo de establecer unas consignas claras para la constitución de ese nuevo lenguaje por el que se pregunta el título de este trabajo. Con todo, no cabe duda de que la obra de Paul B. Preciado trata de articular una propuesta estética y discursiva cuyo objetivo final es la desarticulación del binarismo sexo-género y, con ella, la aniquilación de toda taxonomía basada en este. Para ello, ni es posible aislarse por completo de los cauces expresivos y marcos de pensamiento del sistema que se desea destruir ni lo es plantear una alternativa a dicho sistema desde la que proseguir con la elaboración de la

<sup>24</sup> Mabel Alicia Campagnoli (2016) y Blas Radi (2017) abordan esta cuestión en sus trabajos. El último párrafo del artículo de Campagnoli es cuando menos elocuente a ese respecto: «El peso de las críticas [...] se concentra en que, a pesar de haber declamado un compromiso con las geopolíticas del Sur, las acciones de Preciado resultarían operaciones colonizadoras que cosifican identidades apropiándose de su voz y que sitúan así estas identidades en la condición de “portadoras de disidencia”, del mismo modo que subalternizan las perspectivas de contextos diferentes de los europeos o estadounidenses» (102).

<sup>25</sup> El propio Preciado es consciente de esto: «cuando se encuentra y se aprueba el uso de la vacuna oficial, ya nadie habla de África: la vacuna es activamente distribuida en Europa y Estados Unidos. Los europeos tienen dos, tres, cuatro o incluso cinco dosis por habitante..., pero para algunos países no hay ninguna» (2022a: 364). Por no hablar de las diferencias de clase, que también conoce el filósofo: «Aislamiento social de los ricos. Contagio obligatorio de los pobres. Los barrios migrantes y obreros se mueren. Los pijos pasan unas vacaciones confinadas» (363). Pese a señalar que muchos de sus postulados deberían revisarse para constatar si son aplicables a contextos situados, en su reseña de *Dysphoria mundi*, Axt reconoce que Preciado aborda con mayor profundidad que en sus escritos anteriores la cuestión racial, la perspectiva decolonial o la interseccionalidad (2023: 317).

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 130-150.

propuesta. Pero, del mismo modo que las fronteras no pueden desaparecer, en la medida en que «son constitutivas de toda vida social» (Grimson, 2003: 22), la escritura de Preciado también puede entenderse «como lugar donde se elabora en el presente de las instituciones jurídicas existentes la ficción del derecho futuro, trabajando zonas impensables de la institución formal actual» (Dorfman, 2022: 306).

Cuando Gloria Anzaldúa afirma que «el futuro pertenecerá a la *mestizaje*» alude a la creación por parte de esta de «una nueva mitología», de «una nueva conciencia» que lo haga posible, operando un cambio en nuestra forma de percibir la realidad, de vernos a nosotros mismos y de comportarnos (2016: 137). Esta transitoriedad de la *mestiza* —a caballo entre varias culturas— también se encuentra en Preciado y en su mitología, en el lugar desde el que habla al lector e incluso lo transforma<sup>26</sup>. No en vano, la suya es una «escritura cimarrona», utilizando las palabras de Segarra, que es «aquella escritura agujereada, ladeada, torcida o *queer*, que escapa *de un salto* a la categorización unívoca, desidentificándose de “lo propio del hombre”» (2022: 29-30).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, Gloria (2016), *Borderlands / La frontera. La nueva mestiza*, Madrid, Capitán Swing.
- AXT, Bryan (2023), «*Dysphoria mundi*: por una nova ontología política comum», *Caderno Espaço Feminino*, 36(1), pp. 316-321.
- BUTLER, Judith (2019), *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- CABRAL, Mauro (2003), «Pensar la intersexualidad, hoy», en Diana Maffía (comp.), *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, Feminaria, Buenos Aires, pp. 117-126.
- CAMPAGNOLI, Mabel Alicia (2016), «Feminismos descentrados: Paul B. Preciado leído desde América Latina», *Nueva Sociedad*, 265, pp. 89-102.
- CANO, Virginia (2015), «Subversión narcótica y disidencia sexual: una lectura desde el sur de las tesis farmacopornográficas de Paul B. Preciado», *Mora*, 21, pp. 89-101.
- CARBAJAL, Georgina, y NÚÑEZ, Cecilia (2019), «La nación es obsoleta. Entrevista con Paul B. Preciado», *Revista de la Universidad de México*, 2, pp. 89-95.
- CONDE ARROYO, Pau (2019), «El género narrativo de *Testo yonqui*. Aproximación a la deriva ensayística de Paul B. Preciado», *Artes del ensayo*, 3, pp. 191-214.
- CONEJO ABRIL, Víctor (2020), «Paul B. Preciado, *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2019, 320 pp.», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 53, pp. 377-379.
- CRENSHAW, Kimberlé (1991), «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color», *Stanford Law Review*, 43(6), pp. 1241-1299.

<sup>26</sup> «Imaginar es ya actuar: reclamar la imaginación como fuerza de transformación política es ya empezar a mutar» (Preciado, 2022a: 56).

Oier Quincoces (2024): «¿Hacia un nuevo lenguaje? La estética fronteriza en el pensamiento reciente de Paul B. Preciado», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 130-150.

- DESPENTES, Virginie (2020), «Prólogo», en Paul B. Preciado, *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Barcelona, Anagrama, pp. 9-15.
- DORFMAN, Daniela (2022), «La interpelación desajustada como “acontecimiento habitual”. Imaginación política, constitución subjetiva y disidencia sexogenérica en la transición de Paul Preciado», *Confluente*, XIV(2), pp. 294-308.
- DUVAL, Elizabeth (2021), *Después de lo trans. Sexo y género entre la izquierda y lo identitario*, Valencia, La Caja Books.
- DUVAL, Elizabeth (2020), *Reina*, Barcelona, Caballo de Troya.
- FRATICELLI, Barbara (2010), «Puertas de entrada: puertos y aeropuertos», en Eugenia Popeanga Chelaru (coord.), *Ciudad en obras: Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Berna, Peter Lang, pp. 67-85.
- GRIMSON, Alejandro (2003), «Disputas sobre las fronteras. Introducción a la edición en español», en Scott Michaelsen y David E. Johnson (eds.), *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*, Barcelona, Editorial Gedisa, pp. 13-23.
- MEDINA-VICENT, María (2016), «La fragilidad de las dicotomías sexuales y de género en el pensamiento de Paul B. Preciado», *Dossiers feministes*, 21, pp. 5-21.
- MIRA, Alberto (2002), *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad.
- NIJENSOHN, Malena (2015), «Técnicas de subjetivación en la era farmacopornográfica. Una lectura de Paul B. Preciado», *I Congreso Latinoamericano de Teoría Social. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*, en <https://www.aacademica.org/000-079/46> [17/04/2024]
- POPEANGA CHELARU, Eugenia (2010): «El sueño de una noche... de hotel: espacios y tiempos de paso», en Eugenia Popeanga Chelaru (coord.), *Ciudad en obras: Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Berna, Peter Lang, pp. 281-301.
- PRECIADO, Paul B. (2022a), *Dysphoria mundi*, Barcelona, Anagrama.
- PRECIADO, Paul B. (2022b), *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama.
- PRECIADO, Paul B. (2020a), *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Barcelona, Anagrama.
- PRECIADO, Paul B. (2020b), *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*, Barcelona, Anagrama.
- RADI, Blas (2017), «Fronteras epistemológicas coloniales de la teoría *queer*: mecanismos de producción de ausencias en la obra de Preciado», *InterAlia. A Journal of Queer Studies*, 12, pp. 139-153.
- RADI, Blas (2015), «Defundamentos y postfundaciones. Revoluciones conservadoras, tecnologías de apropiación y borramiento de cuerpos y subjetividades trans en la obra de Preciado». *Sexualidades - Serie monográfica sobre sexualidades latinoamericanas y caribeñas*, 12, pp. 1-8.
- RODRÍGUEZ, Félix (2008), *Diccionario gay-lesbico: vocabulario general y argot de la homosexualidad*, Madrid, Gredos.
- SEGARRA, Marta (2022), «Tránsfugas de sexo, género y especie: Franz Kafka y Paul B. Preciado», *Paavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 10(1), pp. 17-31.
- WITTIG, Monique (2016), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona-Madrid, Egales.

## LA IRRUPCIÓN EN LA CASA-FRONTERA EN CUENTOS DE CLAUDIA HERNÁNDEZ Y JACINTA ESCUDOS

YUE XI

<https://orcid.org/0009-0002-8560-389X>

[yue.xi@estudiante.uam.es](mailto:yue.xi@estudiante.uam.es)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

**Resumen:** En una sociedad violenta e injusta, Claudia Hernández y Jacinta Escudos utilizan la ficción como arma para combatir las fronteras identitarias y entre género. En el libro *De fronteras* de Hernández y *El Diablo sabe mi nombre* de Escudos aparece frecuentemente una irrupción de elementos violentos en las casas privadas, que, según Bachelard, es el lugar de dulzura y sitio central de la formación de la subjetividad. Sin embargo, los hogares en la creación de ambas artistas carecen totalmente de la capacidad de protección y, a menudo, ceden lugar a la violación, la muerte u otros elementos peligrosos. En este trabajo, indagaremos sobre el sentido de este tipo de escena, vinculándolo con la realidad social de El Salvador de posguerra. Planteamos que esta narración de la invasión al interior del espacio doméstico puede interpretarse como un acto de denunciar las fronteras sociales y rebelarse contra el orden patriarcal.

**Palabras clave:** Casa, Irrupción, El Salvador de posguerra, Violencia, Fronteras.

**Abstract:** In a tumultuous and unjust society, Claudia Hernández and Jacinta Escudos utilize fiction as a means to challenge the boundaries of identity and gender. Within Hernández's *De fronteras* and Escudos' *El Diablo sabe mi nombre*, a recurrent theme emerges: the intrusion of violence into private homes, which traditionally symbolize comfort and sweetness for being the nucleus of subjective development, as noted by Bachelard. However, in the narrative of both authors, these household spaces fail in their fundamental duty to shield their inhabitants, and instead, they become arenas for rape, death, or other dangers. This study aims to explore the significance of such depictions, situating them within the post-war reality of El Salvador. We argue that the portrayal of intrusion into the domestic sphere can serve as a form of social critique, challenging the patriarchal structures and societal divisions.

**Keywords:** Home, Irruption, El Salvador of post-war, Violence, Boundaries.

## 1. Introducción

La casa ha sido siempre una frontera. Los muros del hogar separan lo exterior de lo interior, lo ajeno de lo íntimo. Según el filósofo francés Gaston Bachelard, la casa es «nuestro primer universo», «un cosmos en toda la acepción del término» (1965: 34). Es un espacio en el que se condensan, en muchos casos, los recuerdos, la protección y la infancia, pero en algunas ficciones, se transforma en el epicentro de la violencia y el horror, sobre todo en un mundo sometido a la guerra y la muerte, como ocurre en obras fantásticas de Claudia Hernández y Jacinta Escudos.

Hernández, nacida en 1975, y Escudos en 1961, son dos escritoras contemporáneas de El Salvador. En sus obras, los temas más recurrentes son la violencia, la guerra civil del país, la muerte y la metamorfosis. Hay críticos que califican sus obras como literatura de posguerra, la cual significa obras literarias surgidas después de los Acuerdos de Paz de Chapultepec de 1992 (Jossa, 2014: 8). Es cierto que parte de sus creaciones se remite al conflicto, pero, en realidad, ambas autoras versan sobre una amplia gama de temáticas en sus obras. Sin embargo, la influencia de la guerra no es nada desdeñable y, en los dos libros elegidos, se puede percibir un trabajo relevante por parte de las autoras con el fin de negociar, denunciar o arreglar el legado de la violencia. Según Beatriz Cortez (2009: 25), el periodo de posguerra se caracteriza por una desilusión total del proyecto utópico fallido en la revolución. Es un momento de desencanto, en el que se dio lugar a una literatura cínica, desprovista de pasiones políticas y se enfoca, a menudo, en espacios íntimos e individuales en el mundo urbano, donde se formaba una subjetividad precaria y subalterna en medio de la sensibilidad de la sociedad de posguerra. A pesar de su aparente distancia con la política e ideología, las ficciones de posguerra no han abandonado la crítica social. Relatando historias en las ciudades, ponen en evidencia la «inexactitud de las versiones oficiales de la realidad centroamericana» (Cortez, 2009: 27) y describen un mundo urbano impregnado de violencias, muerte y corrupción. De tal manera, detrás de esta estética del cinismo, podemos dar con una aspiración escondida de una comunidad distinta y mejor.

En este espacio de violencia, un tema especial se destaca en la creación de ambas artistas: la irrupción del caos en el interior de las casas, destruyendo las fronteras físicas e imaginarias de los protagonistas. En sus cuentos, frecuentemente, el hogar pierde su poder de acogida y cede su espacio a muertes, amenazas o desconocidos peligrosos. En este trabajo, nos enfocamos en dos antologías de cuentos fantásticos, *De fronteras* de Hernández

Yue Xi (2024): “La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

(2007) y *El Diablo sabe mi nombre* de Escudos (2008). Investigaremos la invasión en la casa como ruptura con fronteras físicas e imaginarias. Por una parte, indagaremos el sentido de la crítica social del tema y, por otra, la representación de la liberación del orden patriarcal. Es decir, la destrucción de la casa como denuncia de injusticia y deseo de emancipación. En obras de Hernández, vemos la penetración de la violencia en el espacio privado como visibilización de la violencia y la frontera identitaria en la sociedad, mientras en cuentos de Escudos observamos una deconstrucción del patriarcado en el espacio del hogar, o sea, la derogación de las fronteras de género.

## 2. Teorías de la casa: paraíso o cárcel

El estudio de la simbología del espacio casero ha sido y sigue siendo una rama de especial importancia en el estudio de la literatura. En *La poética del espacio*, Bachelard califica la casa como la cuna que guarda y protege nuestro primer encuentro con el mundo. Es un lugar fundido en la dulzura, un paraíso terrestre de la materia (1965: 37). «Sin ella, el hombre sería un ser disperso» (p. 37). Es decir, la construcción de la casa separa los peligros de fuera y la calidez interior y brinda al hombre un sitio seguro que da comienzo a la formación de la identidad y la visión de la vida. Por tanto, el término tiene dos sentidos, casa como recinto material y espacio imaginario, a donde podemos regresar a descansar tanto nuestro cuerpo físico como la mente y el alma. Apunta el filósofo «[...] el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños» (1965: 34). No solo uno habita en la realidad material del hogar, sino que también se nutre espiritualmente de él. Soñamos, pensamos, lloramos y reímos en la seguridad de las moradas, de lo que nos acordaremos para toda la vida. Sin embargo, todo eso solo surge a condición de que uno tenga la suerte de vivir tranquilo en una casa capacitada para dar protección y acogida, lo cual, como vamos a comentar más adelante, no es la realidad centroamericana de posguerra.

Además de la idea del «espacio de intimidad» y «espacio feliz» (Zaplana Bebia, 2004: s.p.), la casa también significa una construcción de una serie de estructuras sociales, jerarquizaciones de poder o arquetipos de valores. Es decir, la casa-familia asigna a cada uno de los miembros un papel para cumplir, según el ordenamiento social, desde la tradición, por ejemplo, el padre, la madre, los hijos y las criadas. O sea, según el orden patriarcal. Por eso, Zaplana Bebia señala que el universo doméstico es, al mismo tiempo, la

proyección de la estructura social y el centro generador de esta (s.p.), ya que los hijos reproducirían las conductas y los valores cuando se incorporen al mundo de mayores.

La socióloga feminista japonesa Ueno Chizuko revela en su libro *Patriarchy and Capitalism: The Horizon of Marxist Feminism*, que, durante mucho tiempo, el espacio doméstico permanecía dentro del misterio de la «comunidad familiar» (2020: 49). Sobre todo en la sociedad industrializada, la familia moderna ha sido considerada como una utopía solidaria, desinteresada, libre de cálculos y utilitarismo. Sin embargo, en realidad, esta suele ser un campo de explotación oculto bajo el disimulo de la comunidad del amor. Para la mujer, la familia no es una entidad comunista en que todos son tratados de manera igual ni un grupo unido por el respeto mutuo, sino que, bajo el reinado del varón mayor, los miembros más jóvenes de la familia y las mujeres son considerados subordinados y su mano de obra es explotada y extraída (traducción mía) (Ueno, 2020: 53). Por ende, no es raro que muchos escritores feministas no compartan la misma idea con Bachelard.

Como señala Patricia García (2015: 165), la realidad y la ficción son dos dimensiones que se influyen mutuamente. Por lo tanto, las teorías sociológicas mencionadas son necesarias para el análisis de textos fantásticos. Según la estudiosa, el género fantástico se caracteriza por «the incursion of an impossible element into a realistic frame shared by narrator and reader» (p. 2). Es decir, estos textos presentan una transgresión del ambiente realista de la historia, el cual había de ser construido con verosimilitud antes de ser subvertido. En lo fantástico, el mundo textual suele ser idéntico a nuestra realidad, por lo tanto, la construcción espacial respeta las mismas leyes físicas y metafísicas. En su libro, García presenta una serie de teorías sobre el espacio en lo fantástico postmoderno y utilizaremos sus teorías de la estructura espacial y la relación entre el cuerpo y el espacio para luego analizar los cuentos.

En obras de nuestras autoras, el ambiente también es realista. El mundo es idéntico al nuestro, donde hay gente que vive y muere, canta y mata, pero solo un elemento transgrede este orden cotidiano, la muerte. La violencia más atroz está colocada en un lugar erróneo para nosotros: en el interior de las casas, que ya no aparece como una utopía idealizada, ni tampoco como vivienda de la cotidianidad, sino que se derrumba, se rinde a lo exterior, es invadida constantemente por la muerte y la violencia o destruida desde el interior. En este trabajo, nos centramos en dos casos concretos, que son la irrupción de la muerte y de la naturaleza en el espacio familiar. Cabe señalar que no se trata de casos

Yue Xi (2024): “La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

particulares, sino de escenas habituales en ambos libros, de manera que, en este artículo, discutiremos la intención de dichas historias y compararemos a las dos escritoras. No pretendemos plantear, sin embargo, todas las escenas relacionadas, ni intentamos agotar las lecturas de ellas, sino que queríamos acercarnos más a esta perspectiva singular, que quizá representa una respuesta contemporánea del significado simbólico de la casa-frontera.

### 3. Contexto social de El Salvador

Para poder entender las obras, es imprescindible recurrir al contexto social de aquella época. Aparentemente, lo más violento fue la guerra. Se trata de un conflicto bélico de 1980 a 1992, entre el grupo revolucionario Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) y el Estado de entonces, gobernado por Fuerza Armada de El Salvador (FAES). Según Cinthya Janelle Milagros Celis Falcon, las causas principales de la revolución se arraigan en la profunda y duradera desigualdad de la sociedad. Señala que es una «guerra económica-social» (Falcon, 2015: 223), que basa su raíz en las necesidades humanas individuales de rebelarse contra un gobierno que únicamente satisfacía los intereses de la elite, y «provocó escasez en las clases no terratenientes, de bienestar y justicia social» (p. 223). Es decir, la violencia institucional se venía gestando desde siglos antes en el gobierno colonial, que solo favorecían y gobernaban para minorías «en detrimento de la mayor parte de la población» (p. 214). Fue un acontecimiento terrible para el pueblo no solo por su duración de once años, sino también por las atrocidades inhumanas cometidas por ambas partes del conflicto. Hubo más de 80.000 muertos y casi dos millones de desplazados, para un país de únicamente seis millones de habitantes (Villalobos, 2000: 157). Los militares del Estado formaban escuadrones de la muerte y atacaban de forma violenta a pueblos sospechosos de ser bases de guerrilleros. Según anota Julia Dickson-Gómez (2002), la experiencia fue tan atroz que muchos adultos decían que años después del fin de la guerra, seguían sin poder escuchar los ladridos de perros de noche porque les recordaban cómo los perros ladraban y el terror que habían vivido cuando los escuadrones llegaban a la casa del vecino y sacaban a las personas que estaban buscando para matarlas de forma violenta, muchas mutiladas o decapitadas (pp. 420-421). Al terminar el enfrentamiento, ningún partido venció ni perdió, dejando al país devastado y dividido.

Si bien, obviamente, fue un suceso traumático para toda la nación, la violencia no nació con la guerra ni terminó con su final. Después de la firma de los acuerdos de enero de 1992, la situación tampoco ha mejorado. La violencia, los asesinatos y la injusticia siguen

Yue Xi (2024): "La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos", *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

igual o más presente que los años de guerra. Para Falcon (2015: 223), los acuerdos solo acabaron con el conflicto físico y no con las condiciones socio-económicas que lo generaron. Según señala Ellen Moodie (2010: 46), la tasa de asesinatos de 1995 publicada por la Fiscalía General de la República de El Salvador sobrepasa a la tasa anual de muertes violentas durante años de la guerra. Aunque hay una ligera bajada en 1996 y 1997, la tasa alcanza mínimamente un 80 por 100.000 en la población durante 1994 y 1997 (p. 227). Es decir, el pueblo salvadoreño seguía viviendo una sociedad violenta e insegura después del cese de la guerra. Claudia Hernández afirma en una entrevista que, en *De fronteras*, ella cuenta las historias que iba escuchando en la vida real en aquella época, es decir, durante y después de la finalización del conflicto. Los cuentos iban avanzando mientras la autora iba creciendo con el país, con ese proceso de pacificación, «que se suponen que iba a llevarnos a una estabilidad que nunca sucedió. Pero durante un tiempo se intentó. Y todo se vino abajo» (Stone Centre for Latin American Studies, 2019). A este periodo se vinculan las dos obras que estudiaremos en este trabajo, en las cuales podemos percibir rasgos que aluden a la sociedad real como la violencia, la muerte y la injusticia, bajo el intento de silenciar el duelo y el dolor del pueblo.

#### 4. La irrupción de la muerte en casa

La antología de cuentos de Hernández es una escritura atravesada por la muerte. Los personajes viven en un mundo donde la violencia es omnipresente, pero, sobre todo, es más recurrente en el espacio privado. No se trata de una violencia familiar, como por ejemplo, la violación o el maltrato doméstico, sino que es una invasión desde el exterior. En varios cuentos de este libro, reaparece un tipo de acontecimiento: la repentina aparición de un elemento amenazador que penetra desde fuera hacia dentro del espacio doméstico, por ejemplo un cadáver desconocido en la cocina («Hechos de un buen ciudadano» parte I y II), un desconocido peligroso en casa («El ángel del baño», «Un hombre desnudo en casa»), una lluvia de excrementos desde el cielo («Lluvia de trópico»), una expulsión como efecto de esta invasión, como en los casos de «Invitación» y «Trampa para cucarachas #17».

Al parecer estos elementos exteriores rompen la frontera física que separa el espacio privado y el público, pero, lejos de producir una liberación, se trata de escenas de miedo, asco o perturbación. El mejor ejemplo son las dos partes del cuento «Hechos de un buen ciudadano». En la parte I, el protagonista encuentra un cadáver de una chica desconocida en su cocina. No sabía de dónde vino ni por qué murió.

Yue Xi (2024): "La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos", *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

Ninguna de las cerraduras había sido forzada. Tampoco había un arma por ningún sitio. Nada había que me diera pistas sobre el asesino, que había limpiado hasta las manchas de sangre en el piso. Ni una sola gota dejó. He visto muchos asesinados en mi vida, pero nunca uno con un trabajo tan impecable como el que habían practicado a la muchacha, que tenía cara de llamarse Lívida, tal vez por el guiño de lamento que se le había quedado atascado en los labios amoratados (Hernández, 2007: 17).

Podemos percibir un ambiente realista en este establecimiento de espacio: el piso parece cualquiera que conocemos en la vida. Tiene puerta y cerradura, el interior está limpio y tranquilo. El único elemento que no encaja es el cadáver desconocido en el suelo. García señala que «The human experience of reality is inextricably linked with how the body perceives space and, conversely, with how it perceives itself in space» (García, 2015: 48). De modo que la cercanía de la muerte perturba nuestra percepción de la realidad, puesto que no es una escena habitual en nuestra vida. Sin embargo, este no es el elemento más fantástico que presenta el cuento, sino la reacción del protagonista ante la muerte.

Lejos de sentir miedo o confusión, el hombre publica un anuncio en el periódico porque quiere encontrar al dueño de la chica «como cualquier buen ciudadano habría hecho» (Hernández, 2007: 17). Redacta el texto con toda la calma y reciben llamadas de gente buscando cadáveres. No solo él se comporta con una actitud pacífica, sino que toda la gente en la historia en ningún momento se preocupa por las causas del asesinato ni muestra terror enfrente de la escena violenta. La chica muerta es tratada como si fuera un objeto perdido, esperando al dueño más que un ser humano asesinado y arrojado en una casa desconocida.

Una pareja anciana pregunta por su hija, que se llama Lívida, pero debería estar viva, no muerta. Sin embargo, el hombre no les entrega el cadáver a ellos, porque no les quiere lastimar. Al final, le da el cuerpo al primer hombre que llama, sabiendo que no se trata de la misma persona porque este hombre busca un pariente masculino. Pero lo que quiere es encontrar cualquier cuerpo para enterrar y calmar la conciencia. Para que el cuerpo pese igual que su pariente, «...llenamos con objetos varios de mi casa para que pesara lo que pesaría el muerto de él si lo hubiera encontrado» (p. 19). Es decir, el elemento imposible en este cuento es la reacción (y relación) que tiene estos personajes con la muerte.

Al protagonista se le describe como altruista y benevolente, pero para los lectores lo que ha hecho el personaje no es sino crueldad extrema. En la segunda parte de esta historia, el hombre organiza un taller enseñando a la gente cómo solucionar el problema de tener un cadáver desconocido en casa. Llegan más de veinte personas pidiendo ayuda. Les explica

Yue Xi (2024): "La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos", *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

cómo salar el cuerpo, cómo redactar anuncios, y cómo cocinar el cuerpo en trozos en caso de que no encuentra ningún dueño para este muerto: «llevaron té, café, galletas y otras bebidas y bocadillos para acompañar la conversación. La pasamos muy bien» (p. 40). Al final, la ciudad entera le premia como el buen ciudadano para todos. En esas escenas fantásticas, tanto la apariencia de la muerte en el espacio casero como la reacción cínica de los personajes son amenazadores para la realidad del lector y le incita a reflexionar la razón detrás del texto, la cual tiene que ver con el mundo extratextual.

Para Ignacio Sarmiento, esta historia revela un problema en la sociedad de posguerra salvadoreña, que es la imposibilidad del duelo. Después de la guerra, durante la época del gobierno del partido derechista ARENA (1989-2009), se impuso un silencio de cualquier tipo de trabajo de consolación, empatía o lamento hacia las víctimas de la guerra (Sarmiento, 2017: 396). Mientras tanto, también callaban frente a la masacre y el genocidio que ha cometido el Estado durante la guerra, lo cual tampoco cesó después de la firma de los acuerdos de paz, como comentábamos antes. La constante muerte y asesinato de los seres queridos del pueblo y el silencio del gobierno rompieron el país en pedazos y causaron una fragmentación en cuanto a la identidad nacional. Según Sarmiento (p. 397), todo tipo de duelo conlleva consigo una razón de comunidad. Lamentamos la muerte de los seres queridos, a quienes consideramos un miembro dentro de “nosotros” mientras que a los “otros” que están excluidos de dicha frontera identitaria, ni siquiera se puede calificar como seres humanos, y, por lo tanto, sus vidas son desechables. De esta manera, al narrar esta historia con humor negro y técnicas de lo fantástico, la escritora parodia la separación social y visibiliza esta frontera impuesta entre el pueblo dolido y la autoridad indiferente.

Bajo el control del gobierno, la vida de la gente normal seguía siendo amenazada por la muerte y la violencia que invaden el espacio privado, mientras que se prohibía el consuelo hacia las víctimas. La falta de empatía y la imposibilidad del duelo nos indican la situación periférica de la chica y otros muertos. Ellos no son considerados dentro de “nosotros”, por lo que no hace falta condolerse. En la segunda parte del cuento, había veinte cadáveres encontrados en casas de gente que no los conocen y todos acuden al buen ciudadano para aprender a tratar con ellos. Es decir, encontrar a gente que los lleven a su cementerio tiene más importancia que encontrar la causa de la muerte. Por lo tanto, nadie se plantea la posibilidad de hacer justicia a esos muertos. Una vez más, se nota el desencanto general de los personajes. Mediante la descripción de la absurdidad de la

Yue Xi (2024): “La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

historia, Hernández denuncia de manera implícita la realidad de la sociedad de posguerra y pone de relieve la violencia omnipresente que traspasa la casa privada y la frontera identitaria del país.

Además, la escritora no solo retrata la influencia de la irrupción de la muerte en casa para el pueblo común, sino que destaca otro foco de violencia: la infancia. García señala que la estructura principal del espacio es la dicotomía entre el interior y el exterior, y los muros de la casa es la frontera entre lo seguro y lo peligroso (García, 2015: 83). No obstante, como hemos comentado, esta separación no existe ni en los cuentos ni en la sociedad real del país. El grupo peor afectado es la infancia. Según anota Dickson-Gómez (2002: 415-416), la memoria de dolor es capaz de pasar entre generaciones, ya que, aunque los niños nacidos después de la guerra no han experimentado el conflicto de forma directa, pueden sentir el trauma en sus padres, de manera que el dolor social circula en el interior de la familia.

El cuento «Melissa: juego 1 al 5» de Hernández describe cinco juegos que una niña de cuatro años, Melissa, hace con sus muñecas. Cada uno es una imitación de una muerte: la abuela muerta, un gato arrollado, o una escena en una morgue: treinta muñecas desnudas con el rostro y el cuerpo tapado en su habitación.

Diez – las más pequeñas – están en las gavetas de su cómoda. Siete está sobre la mesa del tocador, sobre una sábana, en espera de ser atendida. Las tres más nuevas están en bolsas: son recién llegadas, aún no sabe de qué dirá que han muerto. Las cuatro acostadas sobre la cama son las que están listas para que se las lleven los parientes. Las seis bajo la cama son las que ya fueron enterradas (Hernández, 2007: 98).

Los niños juegan mimetizando a los adultos. Entonces, para que la niña conociera tan bien los detalles, tendría que haber visto muchas imágenes parecidas en su vida cotidiana. Sea en las noticias o el círculo íntimo de su familia, el mundo alrededor estaba impregnado de muerte de todo tipo, hasta tal punto de frecuencia que una niña se acostumbraba a su presencia y lo tomó como juego. En este cuento, la escritora subvierte la presunta idea de la infancia como sinónimo de inocencia y subraya la gravedad del efecto de la violencia en el espacio del hogar. La niña tal vez sufre de problemas mentales después de haber visto tanta muerte y hacer los juegos de imitación es su forma de liberarse de ellos. Otra vez vemos la reacción ilógica de los personajes frente a una escena macabra. Hernández hace que la historia fantástica obtenga un efecto amenazador y angustiante, justamente porque recuerda una realidad concreta que el texto hiperboliza (Jossa, 2014: 32). Es decir, como el cuento anterior, el elemento fantástico radica en las actitudes del

Yue Xi (2024): “La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

personaje, las cuales hacen referencia a la realidad fuera del texto y por eso el cuento adopta el carácter inquietante para el lector.

En estos cuentos, la escritora se aleja de sus personajes. Cuenta su sufrimiento a distancia, con ligereza y humor negro, y sitúa al lector en un espacio de ambigüedad y desconcierto. No hay lugar seguro ni dentro de la historia para los personajes ni fuera para los que contemplan. Al igual que la guerra, no hay definición de vencedor y vencido, ni el bueno ni el malo, lo único que es cierto es el sufrimiento y la violencia, la que invade todo espacio público y casero, pero, sobre todo, la destrucción de este último derrota la defensa final del lector y hace visible la necesidad de un tratamiento pronto del problema. La escritura de nuestra autora no pretende dar una respuesta unívoca, sino que emite un llamamiento de una nueva comunidad capaz de hacer frente al dolor arraigado en la sociedad, que es la única forma de mejorar la situación. Por otra parte, la autora también hace notar la importancia de la deconstrucción de fronteras ideológicas en el pueblo, las cuales separan las personas en diferentes grupos y cultivan el odio mutuo entre ellos. Para poder levantar una nueva comunidad, hace falta combatir contra esta división y construir nuevas normas más flexibles que permiten la convivencia, y que hacen que la sociedad sea más protectora para sus habitantes.

## 5. La irrupción de la naturaleza en casa

Claudia Hernández relata historias de espacios domésticos invadidos por la muerte y de esta forma pone en evidencia la violencia omnipresente que sufre la sociedad salvadoreña de posguerra. Otra autora, Jacinta Escudos, también presenta transgresiones de la casa-frontera en sus obras, pero se focaliza en otro origen de la violencia: la estructura patriarcal en el interior del hogar.

Escudos es una de las voces más potentes en la literatura centroamericana de la actualidad. Ha publicado tanto novelas como cuentos y ha ganado varios premios internacionales. Ella misma no se considera miembro de la generación de posguerra (Escudos y Craft, 2006: 126), puesto que su trayectoria literaria cubre un periodo más amplio que la revolución y su legado. Asimismo, su obra también abarca una escala de temas diversos más que la posguerra. En esta sección, nos enfocamos en su libro *El Diablo sabe mi nombre*, publicado en el año 2008. Según datos de Jossa (2020: 159), la redacción de estos cuentos no coincide con la fecha de publicación, sino que fue entre 1994-1997, es decir, durante la época final de la revolución y luego estos textos fueron editados en los

Yue Xi (2024): "La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos", *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

años sucesivos. En estas ficciones, la presencia de la guerra es considerable; al igual que Hernández, Escudos tampoco se focaliza en el resultado del conflicto, o sea, quién es el vencedor y el vencido, sino que se centra más en la demostración de la omnipresencia de la violencia y opresión en la sociedad actual del país. De esta manera, no es un sinsentido situar su obra junto a la de Claudia Hernández, lo cual puede arrojar luz sobre esta realidad violenta que vive el pueblo durante la posguerra y la reacción literaria de sus artistas.

Planteamos en el apartado anterior que la irrupción del espacio doméstico puede ser interpretada como un acto de visibilización de la frontera social y denuncia de la actitud pasiva del gobierno en cuanto a solucionar la ruptura identitaria del pueblo. Así pues, en los cuentos de Escudos veremos otra función simbólica de esta acción, la de deconstrucción de las fronteras en el interior de la casa. Tal como discute Zaplana Bebia (2004: s.p.), el espacio del hogar es la continuación y generador del orden social, donde cada uno desempeña un papel que le es asignado, y durante tiempo, esta construcción ha permanecido invisible hasta las últimas décadas del siglo XX cuando los teóricos feministas empiezan a analizar la estructura del espacio doméstico<sup>1</sup> (Ueno, 2020: 49). Desde entonces, el mito de la utopía del amor se empieza a descomponer y se revelan las fronteras ideológicas que reinan en este espacio idealizado y oprimen al género femenino (p. 49). Es decir, el acto de decir y narrar otorga a la mujer una salida de su historia y, por tanto, una posibilidad de cobrar su propia voz frente al discurso hegemónico patriarcal.

Aunque en algunas entrevistas, Escudos no se identifica como escritora feminista, etiqueta que rechaza rotundamente<sup>2</sup>, sus propuestas en muchos cuentos no se diferencian de las del feminismo, dada su rebeldía contra una sociedad conservadora y patriarcal. Es en el libro *El Diablo sabe mi nombre* donde esta derrota total de límites entre especies y géneros gana la mayor presencia. El espacio más recurrente de este desafío de «los discursos falocéntricos» (Jossa, 2020: 139) se encuentra en el hogar, el mundo más íntimo y personal. Por ejemplo, el hombre succionado y bebido por una araña gigante cuando dormía en la cama («El espacio de las cosas»); una pareja en pelea que luego se revela que la novia es una

<sup>1</sup> Según Ueno, el primero que comenzó a desmitificar la utopía dentro del hogar es Sigmund Freud, quien propuso el Complejo de Edipo y por ende, cuestionó el supuesto paraíso material reinado solo por el amor y el respeto. Luego, es en los años 80 del siglo pasado cuando las teorías feministas empezaron a criticar de forma más radical y completo este espacio. (Ueno, 2020: 49).

<sup>2</sup> Véase Escudos, Jacinta y Craft, Linda J, (2006). «Una conversación con Jacinta Escudos». *Confluencia*, 21(2), pp. 122–134. También en Palma, Milagros, (2011). «Escenarios del deseo femenino en la colección El desencanto (2001) de la escritora Jacinta Escudos». Actas del XLV Congreso Internacional de la AEPE, Gráficas Verona, Salamanca 2011, 301-313. Palma explica que «A Escudos no le interesa que se le lea por ser mujer sino por tener calidad y por su propuesta» (p. 301).

Yue Xi (2024): «La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

langosta («Película japonesa de los años 60»); una niña transformada en un cocodrilo que exterminó su pueblo entero («Yo, cocodrilo»). Mediante la narración, la escritora se rebela contra el orden entre lo femenino y lo masculino y crea seres que traspasan las fronteras. Como muestran esos títulos citados arriba, uno de los posibles acercamientos a la literatura de Escudos es la metamorfosis, la cual ha sido sumamente discutida<sup>3</sup>. Mientras que el espacio de los acontecimientos también guarda rasgos interesantes para indagar y comparar con los de Claudia Hernández.

En primer lugar, en textos de ambas autoras, la casa carece de habilidad para proteger a sus habitantes, en los de Hernández, el espacio-hogar es frecuentado por la muerte y la violencia, pero en cuentos de Escudos, es invadido por la naturaleza (o el devenir-naturaleza). En algunas ocasiones, el espacio doméstico es invadido directamente por elementos naturales y, en otras, un personaje, que suele ser de género femenino, se transmuta y adopta formas de la naturaleza para destruir el mundo humano desde el interior de una casa.

El cuento «El espacio de las cosas» es el primer caso. En el cuento, un hombre siente un temblor y se despierta. Empleando su razonamiento, cree que es un terremoto, pero al levantarse para encender la luz, se da cuenta de que está enredado en una red, que piensa ser su mosquitero. Aquí aparece el primer elemento fantástico en el cuento. Cuando intenta desatarse, una araña gigante viene hacia él. No es mosquitero, sino la red del insecto depredador. Durante unos segundos quiere hacer uso de su razón: «las arañas gigantes no existen» (Escudos, 2008: 18), pero la realidad vino de manera vertiginosa: no hay escapatoria para él. El hombre paralizado e inútil es apretado en un capullo. La depredadora cierra su trampa y chupa su alimento hasta que quede solo una cáscara. El hombre ya no siente nada, solo dejó «un leve gemido que no perturba a la araña que sorbe el alimento hasta el final, hasta exprimirlo» (p. 19). En este momento, este cuento gira otra vez su argumento. La cámara se aleja y vemos un cuarto de una escritora y el hombre de antes ahora es solo un casco minúsculo que cuelga en una red de una esquina. Solo es una basurita diminuta, que luego cae en el papel de la mujer que escribe, quien, fastidiada por el polvo blanco, limpia con la mano y echa la suciedad al suelo.

---

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, Jossa, Emanuela (2017). «Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual». *Confluencia*, 33(1), pp. 15-27; Jossa, Emanuela (2020). «Devenir intensamente: Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos». *Centroamericana*, 30(1), 137-161; Pérez, Yansi Y. (2013). «Historia de metamorfosis: lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra». *Revista Iberoamericana*, 79 (242), pp. 163-180.

Yue Xi (2024): «La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

En este texto, la autora invierte totalmente la distribución del espacio en las normas tradicionales. El hombre es el atrapado en el espacio doméstico, y no sabe que está preso ni tampoco conoce su pequeñez frente al tamaño de la escritora y la araña, a las que no les importa nada el personaje masculino: una basurita, sin más, «con el resto del polvo y la suciedad que encuentra en el suelo de aquella habitación» (p.19). La mujer está concentrada en su trabajo y no tiene necesidad de prestar atención a una basurita que cae desde la esquina. Según Jossa (2020: 145), la tranquilidad de la autora corta de manera limpia el clímax ascendente del drama del hombre, mientras que este pierde poco a poco su aspecto humano y facultades de lo masculino en un proceso descendente. Se desaparece su físico, su movilidad, su racionalidad hasta su total exterminación, es decir, todo lo que se presumen como cualidades masculinas.

En este acto simbólico de acabar con el hombre, el espacio juega un papel esencial. Como anota García (2015: 53) «To know that we exist is to know that we have a body that inhabits space and generates space – that we take place». Señala que el espacio es la herramienta principal que utilizamos los seres humanos para construir y percibir la realidad. Es decir, el acto de «estar» (p. 52) contiene un proceso sensorial en el que el sujeto emprende su conciencia para dar cuenta del espacio físico y de su situación en él. Esta percepción es crucial para la construcción de la subjetividad y la realidad. «Just as there is no space without a body that experience it, as Merleau-Ponty argues, there is also no body if there is no space for it to be in» (p. 53). Por lo tanto, al acabar con el espacio y el cuerpo del hombre, la autora también empequeñece la subjetividad masculina frente la escritora femenina y su concentración en la escritura. De esta forma, la autora se manifiesta en contra de la estructura tradicional dentro de la casa y convierte el hogar en cementerios del falocentrismo. Esa necesidad de hacer desaparecer al hombre (Parra, 2009: 16) responde justamente a la propuesta de Ueno de que, para la mujer, el hogar no es un paraíso terrenal, sino que más bien es una cárcel de violencias patriarcales con la que hay que acabar. El instrumento destructivo que lleva a cabo esta acción es la araña gigantesca, que también pertenece a lo femenino y lo natural. La autora nos muestra la expansión de lo natural como una manera contagiosa para terminar con las normas establecidas por el patriarcado.

En otro cuento, «Yo, cocodrilo», este carácter transformativo de lo natural cobra una mayor relevancia y adopta forma de un devenir-animal en cuerpo de una chica. El texto empieza con una escena de transformación de la joven en un cocodrilo:

Yue Xi (2024): “La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

En las tardes de calor me convierto en cocodrilo.  
Voy al arroyo, me quito la ropa, me tiro boca abajo, cierro los ojos, extendiendo los brazos  
abro las piernas.  
Siento el viento de los desiertos soplar sus aires calientes sobre mí. Me derriten. Me  
penetran ahí abajo. Y algo cambia, algo que ya no soy yo. Y que es esto: un cocodrilo  
(Escudos, 2008: 71).

La protagonista es una niña, nacida en un pueblo conservador. Ella se niega a someterse al ritual de la ablación femenina que, según la leyenda, todas las chicas de la aldea tienen que hacer o si no, se convertirían en cocodrilos. Ella, sin embargo, no se rinde ante la presión enorme por parte de su madre, porque ella ha sido testigo de la tortura, el dolor y la muerte de muchas de sus amigas causados por el acto. La joven se alegra cuando comprueba que efectivamente se ha transformado en un cocodrilo. Se siente poderosa y libre. En una escena, la protagonista tiene un sueño erótico en que en su entrepierna crece una larga serpiente que no se distingue si es falo o clítoris (Pérez, 2013: 178) y se autosatisface el deseo sexual. Es decir, se excluye la necesidad de otro sexo para disfrutar del placer. Frente al agobio del mundo humano, se contraponen la alegría del mundo animal con sus amigos cocodrilos. Aunque la niña tiene una identidad confusa, el «ser animal y ser persona» (Escudos, 2008: 72), los otros cocodrilos, lejos de rechazarla, la respetaron y «prometieron ayudarme en toda circunstancia, porque sabían que yo sería buena con ellos» (p. 72). Al final, dirigiendo a sus amigos animales, la joven-cocodrilo destruye la aldea y mata a todas las mujeres del pueblo. «Eran ellas las que hacían todo. Las que cortaban, obligaban, mantenían las piernas abiertas» (p. 74) y también asesinaron a las otras niñas porque no serían felices nunca después del ritual. «Fue un acto de piedad terminar con ellas» (p. 74).

La rebelión radical de la protagonista empieza en el espacio doméstico, cuando su madre le dice todos los insultos para convencerla o manipularla. Para la chica, esa ya no es su madre, sino la primera opresora que mantenía el sistema injusto en pie y, por tanto, comienza la matanza desde ella, «yo la vi morir pero no sabía que su hija era yo» (p. 74). La estructura de poder es invertida a medida que la protagonista adopta forma del devenir-naturaleza y se compromete con la metamorfosis, que es la única posibilidad de la emancipación. Nos daremos cuenta de una similitud discursiva, si reparamos en el análisis de Ilaria Stefani sobre el cuento «La voladora» de Mónica Ojeda. En el cuento de Ojeda, el bosque invade el interior de la casa y también perturba la estructura de poder entre el padre, la madre y la hija. Por lo tanto, la voladora se puede considerar como la «portadora de una libertadora carga de alteridad, quebranta las fronteras de lo doméstico invadiendo su

Yue Xi (2024): "La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos", *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

ambiente» (Stefani, 2021: 40). En ambos textos, lo natural se adentra en las casas, transformando el cuerpo de las chicas y rompiendo los moldes establecidos para cada persona. La transformación de ambas protagonistas es peligrosa, ya que altera una estabilidad en la sociedad, pero al mismo tiempo liberadora, dada su emancipación para las chicas.

Sin embargo, en contraste con la esperanza que transmite el cuento de Ojeda, la niña-cocodrilo de Escudos se enfrenta a un final desencantado y trágico. Para Jossa (2020: 158), el cuento está basado en una sociedad estrictamente estructurada, por lo que el personaje cree que la muerte es la única salida. Frente a la exterminación del otro y la autodestrucción, la niña, encerrada en la disyuntiva entre matar y morir, escoge la primera sin vacilación. La falta de otra salida otorga un rasgo trágico a la revolución de la protagonista, ya que no ha logrado en realidad la libertad para su pueblo. De esta manera, este comportamiento destructivo de la niña-cocodrilo alude al acto alimentario de la araña, porque ambas escenas tienen un sentido simbólico si vinculamos la ficción con la realidad. Se tratan de historias simbólicas que se rebelan contra las estructuras domésticas de poder, que sitúa siempre a lo femenino en posición subordinada. Harta de ser manipulada y considerada víctima de toda violencia, la escritora crea personajes femeninos que toman la iniciativa de convertir a otra gente en víctimas. Es decir, si la técnica de Hernández es contar historias simbólicas para denunciar la violencia sufrida en las casas, Escudos transforma sus historias en campos de batalla y, mientras que se focaliza en la experiencia como mujer, otorga a sus personajes el devenir-naturaleza para que tomen el poder destructivo y subviertan la estructura de poder desde el interior del hogar y hasta lo ancho de una sociedad.

## 6. Conclusión

Casa, espacio e identidad son unos de los temas más tratados en la literatura centroamericana contemporánea. En este trabajo, nos enfocamos en dos escritoras de El Salvador, Claudia Hernández y Jacinta Escudos. Hemos intentado aplicar las teorías sobre el espacio en la literatura fantástica de Patricia García y las de la socióloga japonesa Ueno Chizuko en la lectura de cuentos de las escritoras. Hemos intentado revelar cómo las dos artistas narran la invasión de la muerte y la naturaleza en el espacio doméstico en unos de sus cuentos: «Hechos de un buen ciudadano» parte I y II, «Melissa: juego 1 al 5» en el libro *De fronteras* de Hernández (2007), «El espacio de las cosas» y «Yo, cocodrilo» en la colección

Yue Xi (2024): "La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos", *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

*El Diablo sabe mi nombre* de Escudos (2008). En esos relatos, la casa es el lugar simbólico de la condensación del conflicto en el país centroamericano, atormentado por la violencia y la injusticia en la sociedad. Podemos concluir que en las obras de estas autoras, la irrupción de elementos peligrosos en las casas representa una exterminación simbólica de fronteras entre lo seguro y lo peligroso o entre lo opresivo y lo liberador. Hernández utiliza esta ruptura de frontera para parodiar la realidad violenta en la sociedad, enfocándose más en la denuncia de la fragmentación de identidad y la imposibilidad del trabajo de duelo para el pueblo. Escudos, por otra parte, tematiza la experiencia de la mujer en una sociedad violenta y opresiva, mostrando la destrucción simbólica del hogar como acto de hacer desaparecer la estructura patriarcal.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston (1965), *La poética del espacio*, trad. E. de Champourcin, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- CORTEZ, Beatriz (2009), *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala, F&G Editores.
- DICKSON-GÓMEZ, Julia (2002), «The Sound of Braking Dogs: Violence and Terror among Salvadoran Families in the Postwar». *Medical Anthropology Quarterly*, 16(4), pp. 415-438.
- ESCUDOS, Jacinta (2008), *El Diablo sabe mi nombre*, San José, Uruk Editores.
- ESCUDOS, Jacinta y CRAFT, Linda (2006), «Una conversación con Jacinta Escudos», *Confluencia*, 21(2), pp. 122-134.
- FALCON, Cinthya Janelle Milagros Celis (2015), «Guerra Civil en El Salvador (1980-1992): análisis de las causas socio-estructural y la actuación de las Naciones Unidas». *Conjuntura Global*, 4(2), pp. 212-224.
- GARCÍA, Patricia (2015), *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature The Architectural Void*. New York, Routledge.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2007), *De fronteras*, Guatemala, Piedra Santa.
- JOSSA, Emanuela (2014), «Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández: Decepción y resistencia», *Centroamericana*, 24(1), pp. 5-37.
- JOSSA, Emanuela (2017), «Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual», *Confluencia*, 33(1), pp. 15-27.
- JOSSA, Emanuela (2020), «Devenir intensamente: Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos», *Centroamericana*, 30(1), pp. 137-161.
- MOODIE, Ellen (2010), *El Salvador in the Aftermath of Peace: Crime, Uncertainty, and the Transition to Democracy*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- PALMA, Milagros (2011), «Escenarios del deseo femenino en la colección *El desencanto* (2001) de la escritora Jacinta Escudos», Actas del XLV Congreso Internacional de la AEPE, Salamanca, Gráficas Verona, pp. 301-313.

- PARRA, Ericka (2009), «La sexualidad femenina como acto político en los cuentos de Jacinta Escudos», *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 19, pp. 8-13.
- PÉREZ, Yansi Y (2013), «Historia de metamorfosis: lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra», *Revista Iberoamericana*, 79(242), pp. 163-180.
- SARMIENTO, Ignacio (2017), «¿Qué hacer con los muertos? Claudia Hernández y el trabajo del duelo en la postguerra salvadoreña», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 41(2), pp. 395-415.
- STEFANI, Ilaria (2021), «Oscuras quimeras: metamorfosis e híbridos humano-animal en algunos textos de literatura hispanoamericana contemporánea», *Altre Modernità*, 26, pp. 35-52.
- STONE CENTRE FOR LATIN AMERICAN STUDIES (2019), «Latin American Writers Series: Claudia Hernández», (Video), Filmed at Tulane University, en [[https://www.youtube.com/watch?v=0y\\_il9tbwsE&t=2125s&ab\\_channel=StoneCenterforLatinAmericanStudies](https://www.youtube.com/watch?v=0y_il9tbwsE&t=2125s&ab_channel=StoneCenterforLatinAmericanStudies)] (10/01/2024).
- UENO, Chizuko (2020), *Patriarchy and Capitalism: The Horizon of Marxist Feminism*, trad. Y. Zou y M. Xue, Zhejiang, Zhejiang University Press.
- VILLALOBOS, Joaquín (2000), «¿Quiénes fueron los villanos y quiénes los héroes? La Guerra Civil en El Salvador». *Quórum: revista de pensamiento iberoamericano*, 1, pp. 157-163.
- ZAPLANA BEBIA, Beatriz (2004) «La figura de la casa en la narrativa de José Donoso», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 26, s.p., en [<https://webs.ucm.es/info//especulo/numero26/casadon.html>] (15/01/2024).

## «LAS DOS HERMANAS», DE CLARA OBLIGADO

EDICIÓN DE CARMEN RODRÍGUEZ CAMPO\*

<https://orcid.org/0000-0002-5448-3453>

[crodc@unileon.es](mailto:crodc@unileon.es)

UNIVERSIDAD DE LEÓN (GEIGHD/IHTC) / UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

**Resumen:** Desde el margen físico y simbólico que señala la diferencia —social, étnica, de género, etc.—, Clara Obligado ofrece a través de su mirada extranjera una visión comprometida y crítica en aras de definir y acotar al migrante, invitando a repensar las convenciones sociales y las prácticas discriminatorias a él vinculadas en el contexto actual. Esta es una de las líneas temáticas que atraviesa su poética, haciendo especial hincapié en *El libro de los viajes equivocados* (Páginas de Espuma, 2011), y en concreto en uno de los relatos incluidos en él y al que se dedica la presente edición: «Las dos hermanas».

**Palabras clave:** Clara Obligado, Frontera, Desarraigo, Literatura desde la verja, Literatura transterrada.

**Abstract:** From the symbolic and physical scope which points out the [social, ethnical, and gender, etc.] difference, Clara Obligado offers a critical and compromised view through her foreigner insight in order to define and to narrow down the immigrant figure, leading the reader to rethink the social conventions and the discriminating practices to which the foreigner is connected in the current context. This is one of the main topics that extends through her poetics, highlighted it in *El libro de los viajes equivocados* (Páginas de Espuma, 2011), especially in one of the short stories included to which this edition is dedicated: «Las dos hermanas».

**Keywords:** Clara Obligado, Borderline, Rootlessness, Literature from the Gate, Translated Literature.

---

\* Esta edición es parte de la Ayuda del PDI Contratado en Régimen Laboral de las Universidades Públicas de Castilla y León, publicado por la Resolución de la Orden de 21 de diciembre de 2020, de la Consejería de Educación, por la que se convocan ayudas destinadas a financiar la contratación predoctoral de personal investigador, cofinanciadas por MCIN/AEI /10.13039/501100011033, por «FSE invierte en tu futuro» y por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León.

«Somos de cualquier lugar del mundo. O de ninguno», sostiene Clara Obligado (Obligado, en De la Rosa, 2005: 130). O cabría preguntarse, ¿somos de algún lugar? La idea de frontera geográfica y mental se sostiene sobre nuestros prejuicios e ideas preconcebidas, invitando a repensar el espacio que ocupamos en el mundo y que ocupan los exiliados, los migrantes, entre otros, definidos por su diferencia, apartados de un sistema que los destierra, que no cesa en su continua discriminación, en la constante exteriorización de desigualdades que persisten, como si de una espiral se tratara, en una jerarquía infinita. Es en esta intersección en la que cabe preguntarse por la necesidad —si la hubiere— de exponer los discursos de poder que se esconden tras este velo de oposición, de enfrentamiento entre culturas y modos de pensamiento que amenazan al que llega o al que se va. Y es en este eje comprometido en el que situar la narrativa de Clara Obligado, quien se posiciona desde la inserción en el mundo que habita en una realidad en crisis que da como fruto su singular creación. Tal como reseña Álvarez Méndez (2015):

Su comprometida poética narrativa, que nos obliga a reflexionar acerca de la desigualdad, de los abusos de poder, de las guerras y de los vaivenes de la historia, parte del hecho de su propia identidad de exiliada, que hace que se incline hacia una escritura desterritorializada, escrita desde un espacio intermedio que nos ofrece grandes propuestas creativas en el marco de la reflexión generado por las tensiones provocadas por el desplazamiento. No solo trata en su obra de abordar motivos desde la posición del intelectual que ha sufrido el desarraigo sino que se aleja del centro empleando, a su vez, la experimentación con técnicas narrativas novedosas, no sometidas al discurso establecido, fuera de sus límites (2015: s. p.).

En muchas de sus obras, la autora aborda diversas perspectivas que explican la situación experimentada por el extranjero, arraigada en su propia experiencia. Clara Obligado, nacida en Buenos Aires en 1950, es considerada exiliada política de la dictadura militar, aunque ella misma, como afirma en la «Entrevista a Clara Obligado» (2012), prefiere el término *extranjera*, puesto que vive en Madrid desde 1976 tras el exilio. Licenciada en literatura por la Universidad Católica Argentina y directora de los que han sido los primeros talleres de Escritura Creativa en España, Obligado ha dado cuenta a lo largo de su poética de las tensiones inevitablemente provocadas por el fenómeno del desplazamiento, que no solo se produce en el ámbito geográfico sino también en el plano mental. Retrata, de este modo, y mediante el empleo de diversas técnicas narrativas que abogan por la fragmentación, la vivencia traumática del exiliado, del emigrante y del extranjero, que se enfrentan al destierro, a la diáspora, a la orfandad de la tierra.

Entre sus publicaciones señalo, por un lado, sus novelas, de entre las que destaco: *La hija de Marx* (Lumen, 1996; con reedición en Galerna, 2013, y en Lumen, 2023), a la que se le otorgó el Premio Lumen en el año 1996, *Salsa* (Plaza & Janés, 2002; con reedición en Entre ambos, 2018) y *Petrarca para viajeros* (Pretextos, 2015), obra que ha recibido el Premio Juan

March Cencillo de Novela Breve en su mismo año de publicación. Por otro lado, de entre sus libros de relatos despiden *Las otras vidas* (Páginas de Espuma, 2005) —en el que se encuentra el texto «Exilio», germen de una obra posterior titulada *El libro de los viajes equivocados* (Páginas de Espuma, 2011), finalista esta última del II Premio de narrativa breve Ribera del Duero del año 2011 y galardonada con el Premio Setenil en el año 2012— o la trilogía conformada por los títulos *El libro de los viajes equivocados*, *La muerte juega a los dados* (Páginas de Espuma, 2015) y *La biblioteca de agua* (Páginas de Espuma, 2019)<sup>1</sup>. Asimismo, Obligado es editora de las antologías de ficción mínima *Por favor, sea breve 1 y 2* (Páginas de Espuma, 2001 y 2009) y ha escrito libros de ensayo, cuyas temáticas oscilan entre la mujer y la cultura — *Mujeres a contracorriente. La otra mitad de la historia* (Plaza y Janés, 2004), *¿De qué se ríe la Gioconda? o ¿Por qué la vida de las mujeres no está en el arte?* (Temas de Hoy, 2006)—, la condición de extranjero —*Una casa lejos de casa. La escritura extranjera* (Ediciones Contrabando, 2020)— o la naturaleza —*Todo lo que crece. Naturaleza y escritura* (Páginas de Espuma, 2021)—, entre otras cuestiones. A estos títulos se suma la colaboración de la autora en medios periodísticos, en los que ofrece una visión que insta al lector y consiguiente espectador a la necesidad de repensar el mundo en el que vive.

En esta línea y, si atendemos a las herramientas proporcionadas por la imagología, la interculturalidad, el multiculturalismo y la investigación poscolonial, podemos ahondar en los procesos que afectan a la identidad y la alteridad, a cómo se percibe la propia imagen y la del *otro*; a las relaciones de analogía y divergencia entre los diversos sistemas culturales; a la literatura de la emigración; a las causas que motivan procesos de alienación; así como a las consecuencias de las invasiones de territorios y las implicaciones derivadas del actual mundo poscolonial y globalizado (Gnisci, 2002: 347-439). Estas corrientes tienen en cuenta cuestiones políticas, sociales, históricas y culturales, y profundizan en diverso grado en situaciones de emigración, de exilio y en la construcción de los *in-between spaces* (Bhabha, 1994). Con la mencionada expresión, se hace referencia a las subjetividades nuevas que se crean a partir de los desplazamientos mentales que se generan en los desplazamientos geográficos y culturales, para las que resulta complicado integrarse en una identidad colectiva,

---

<sup>1</sup> Estos tres títulos conforman, en verdad, una trilogía, tal y como la autora ha expuesto (Obligado, 2019). No obstante, a ellos cabría añadir la reciente publicación del libro de relatos *Tres maneras de decir adiós* (Páginas de Espuma, 2024), que, desde lo poético de su lenguaje, traza algún que otro puente de conexión a través del guiño hacia personajes previos —entre ellos, Jan y Lyuba— abordados al hilo de la metaficción y concebidos junto a otras historias que entroncan con el valor que adquiere la naturaleza en el desarrollo del vivir, sin olvidar el peso del recuerdo, la melancolía generada por el paso del tiempo, el tránsito por el dolor y la tristeza, la angustia generada por todo conflicto bélico que termina por definir cada uno de los espacios transitados, o la maternidad y el lazo familiar, que persigue, desde un punto de vista simbólico, la pervivencia y/o afincamiento de nuestros seres queridos.

tal y como reseña Gnisci (2002: 413). Clara Obligado conoce esas teorías literarias y también es muy consciente de la realidad que estas analizan, por lo que, partiendo del ideario de Bhabha, reivindica lo que ella misma ha definido como «literatura desde la verja»:

Desde esta perspectiva incómoda podríamos pensar en una literatura que habla tanto de los desplazamientos como de los desplazados por las diferentes formas de la violencia. Escribir desde la verja es una imagen que me gusta, que me resulta convincente. Desde allí, desde ese lugar incierto, desde ese «no lugar» se generan espacios que cuestionan tanto la identidad del país en el que se vive como la propia identidad del que se ve obligado a atravesar fronteras.

El tema no es nuevo, aunque sí lo es en la magnitud actual de la diáspora, en la historia de la literatura otros autores se han situado en este lugar incómodo, en esta especie de atalaya que no está en tierra de nadie pero que mira, insistentemente, y no sin desazón, hacia la fantasía imposible de anidar (Obligado, en Álvarez Méndez, 2015).

La inserción de su mirada narradora en la actual realidad en crisis aboga por la necesidad de una literatura comprometida, pero esto no quiere decir que evite el empleo de géneros considerados de consumo o formas y registros de gran aceptación comercial. Se permite jugar, por ejemplo, en su trilogía con la narrativa policíaca, la sentimental, la ficción histórica, la narrativa de la memoria, la fantástica, el relato metaliterario y la autoficción, entre otras modalidades. No busca, sin embargo, consumidores de lecturas banales sino lectores inteligentes que degusten el texto literario con espíritu crítico. De ahí la creatividad y la exigencia artística de su obra, enmarcada en una literatura política que se aleja de la evasión y la autocomplacencia, de la novela *light* de décadas pasadas, convertida en un producto «de usar y tirar», «sometida a los vaivenes e intereses del mercado» (Saldaña Sagredo, 2017: 85). La propuesta de Clara Obligado no solo impacta por la profundidad de la temática abordada, sino también por una singular elaboración formal y estructural, pues el mundo en crisis se representa mediante piezas fragmentarias que el lector se verá obligado a entretrejer a partir de los indicios narrativos ofrecidos en sus ficciones.

En concreto, el cuento «Las dos hermanas», incluido por primera vez en *El libro de los viajes equivocados*, pertenece a una obra que refleja de modo completo las claves de su literatura excéntrica y fragmentaria, escrita desde una posición ajena a lo canónico, con una mirada intelectual posicionada desde la condición de extranjero. En los relatos que constituyen al citado libro de cuentos, media la reflexión sobre un mundo en crisis. Obligado le plantea al lector la reconstrucción de todo un conjunto de testimonios entretrejididos a partir de un orden previamente acotado al comienzo del libro que, en el caso que nos atañe, nos muestra parte de la historia del exiliado Jan Siedlecki quien acude a la migración en busca de una vida mejor, aunque, como se observará, su imagen retratada en el lugar de destino dista mucho de corresponderse con el trato ideal al que este creía aspirar. Obligado (2015) se

refiere a propuestas rotas «para un mundo que requiere ser rearmado»<sup>2</sup>, sobre todo al respecto del libro de cuentos *La muerte juega a los dados*, remitiendo así al concepto de *literatura fragmentaria* desde un punto de vista tanto artístico como simbólico, que, no en vano, contrasta con la idea del desplazamiento. La autora concibe este tipo de escritura no como la mera *segmentación narrativa*, sino como *puzle* en el que el lector es coautor de la obra, a partir de una serie de elipsis que la propia escritora ha ido planteando a lo largo de la misma. Así, se contribuye a la creación de un texto más amplio, «con vocación de novela» (Casa de América, 2012), desde el que pretende contar el valor del desarraigo.

«Las dos hermanas», el cuento incluido a continuación, se erige desde la reivindicación de la denominada *literatura transterrada* o *excéntrica* (Obligado, 2015); aquella escrita por exiliados que deben emigrar y, en consecuencia, pierden el sentimiento de pertenencia a un lugar, es decir, se convierten en extranjeros. Este tipo de literatura está

despegada naturalmente de los centros de poder literario. Está casi siempre signada por un movimiento explorativo que va más allá de un recorte nacionalista. Se trata de textos que articulan las referencias culturales de manera no monolítica. Textos que se mueven en un espacio que podríamos llamar intersticial, en pequeños huecos. En algún punto, terramundos, puesto que es difícil encuadrarlos o detectar a qué textos se refieren, con qué otros libros dialogan. Son textos que buscan plasmar otras historias y formas que dan cuenta del movimiento de la sociedad, de su resquebrajamiento (Obligado, 2015)<sup>3</sup>.

No obstante, y como modo de incidir en la riqueza simbólica y literaria de la ficción, destaco en él —y, más concretamente, en su protagonista, Jan Siedlecki—, por un lado, la construcción de un mundo en crisis, con la explotación del hombre por el hombre, centrada en la reiteración de hechos negativos a partir de las diversas guerras, de las que se deriva necesariamente el exilio, la emigración y los procesos de invasión de territorios. Por otro, y a partir del personaje de Ruth —una de las *dos hermanas* a las que alude el título del relato—, la representación de la mujer a través del testimonio de su exclusión y su marginación como sujeto en diferentes esferas, y de la visibilización de estereotipos desarrollados en la literatura y en nuestro imaginario cultural a lo largo de la historia.

Consecuentemente, bajo el primero de estos ejes se ubica el personaje de Jan Siedlecki, judío que debe abandonar la ciudad en la que vive, convirtiéndose así en exiliado. La problemática del idioma, el comienzo de una nueva vida, la falta de ayuda por parte de los nativos y su actitud xenófoba, sin olvidar la credibilidad en lo quimérico, en las aspiraciones individuales y sociales del protagonista, se conjugan en el texto, contextualizado en la Segunda Guerra Mundial. «Las dos hermanas», al igual que otros de los cuentos que

<sup>2</sup> Disponible en el minuto 29:30.

<sup>3</sup> Disponible en el minuto 16:48-17:34.

componen *El libro de los viajes equivocados*, trazan la cartografía de las guerras europeas de importancia, y con ello, remiten al valor del error humano. De ahí que podamos leer la obra de Obligado y, en especial, este relato, desde las teorías de contacto cultural, como las expuestas por Fanon (1952) y Said (1978), con el objeto de explicar el mapa de los conflictos bélicos europeos contemporáneos, los contextos de choque cultural, la experiencia traumática del exilio junto a la perspectiva del extranjero, el mal y la deshumanización. Los prejuicios, relacionados con la etnia o el físico, abogan por la indiferencia hacia el inmigrante e iluminan, peyorativamente hablando, la jerarquía social aplicada a él, sustituyendo los sueños de Jan solo por el esfuerzo y la constancia, que serán los únicos valores que le permitirán ser reconocido, señalando con ello la persistencia de la desigualdad en el ámbito laboral y, al mismo tiempo, la idea de que soy (y me defino por) mi trabajo. En referencia al trabajador inmigrante, Kristeva (2024) afirma que

the foreigner is the one who works. While natives of the civilized world, of developed countries, think that work is vulgar and display the aristocratic manners of offhandedness and whim (when they can...) you will recognize the foreigner in that he *still* considers work as a value. A vital necessity, to be sure, his sole means of survival, on which he does not necessarily place a halo of glory but simply claims as a primary right (2024: 16-17).

Al hilo del segundo de estos ejes, incido en el protagonismo de la mujer en *El libro de los viajes equivocados*, que se basa en una caracterización que pone de relieve la existencia de motivos patriarcales que se visibilizan, y en algunos casos se subvierten, para abarcar un planteamiento más plural y real de lo femenino. No hay que olvidar en este sentido que la teoría y la crítica literarias se han enriquecido con los estudios sobre mujeres y los estudios de género. Ambas ponen de manifiesto las figuras y los modelos de lo femenino que han persistido en el imaginario cultural y artístico, y atienden a la caracterización de la mujer intelectual y a la de la mujer lectora y escritora. Dicho marco teórico es necesario para entender por completo la propuesta de Clara Obligado. Esta autora se rebela ante la negación de la mujer como sujeto y ante la definición de lo femenino a partir de su cuerpo, de la fisicidad. Por una parte, nos interesa la vertiente de la crítica feminista angloamericana que, con *Sexual politics* (Doubleday, 1969), de Millet, y *Thinking about Women* (Harcourt, Brace & World, 1968), de Ellmann, dio origen al análisis de «imágenes de mujer» que responden a los estereotipos femeninos sostenidos por la tradición patriarcal; y que, con *Literary Women* (Doubleday, 1976), de Moers, *A literature of Their Own* (Princeton University Press, 1977), de Showalter, y *The Madwoman in the Attic* (Yale University Press, 1979), de Gilbert y Gubar, nos aproxima a la «ginocrítica», corriente que constata que la percepción literaria del mundo propia de las mujeres no es fruto de la biología sino de la construcción social (Viñas Piquer,

2002: 554-560). Por otra parte, es importante la perspectiva de la teoría crítica feminista francesa, que, con de Beauvoir como precursora, se centra en la especificidad de la mujer desde un feminismo de la diferencia y en la opresión a la que se ha visto sometida (Viñas Piquer, 2002: 560-561). Desde esta última línea, destaca el ideario de Cixous, quien en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (Anthropos, 1995), denuncia la siguiente dicotomía: el hombre se ha vinculado a la razón, la objetividad y lo público, mientras que la mujer se asocia con la alteridad, con la negación como sujeto, quedando relegada a lo privado y reducida a la subjetividad, al cuerpo, a las emociones y a la naturaleza. Contra esos modelos combate la prosa de Clara Obligado, como se demuestra en la lectura crítica de género que proponen las ficciones de *El libro de los viajes equivocados*.

En concreto, en «Las dos hermanas», la belleza de la mujer se relaciona, inherentemente, con los matrimonios concertados, impidiendo la libertad de elección y la posibilidad de escucha, aunque también negando la priorización del amor. La apariencia física adquiere, entonces, un valor fundamental que incide en el retrato de la mujer como *otro*, puesto que parte de las convenciones expuestas al hilo de los cánones de la belleza. Estas dificultan, incluso, la relación de la mujer con lo social e invierten la autoridad paterna, entendida no como reclusión, sino como inevitable refugio. Ello se conjunta con la inversión de la idea del matrimonio bajo cuyos preceptos pretende proclamarse la obtención de la felicidad óptima para los contrayentes. Los personajes —Jan y Ruth, respectivamente— serán considerados, de este modo, seres desgraciados que conciben esta unión desde la pesadumbre y la fatalidad del destino.

A modo de conclusión, en un contexto como el actual en el que la literatura parece inclinarse por la conversión en un producto superficial de mercado, cabe destacar escritores que apuestan por un mayor compromiso artístico. El caso de Clara Obligado es sobresaliente, ya que no solo concede especial relevancia al fragmentarismo en el modo de contar, sino que crea una obra que conduce a la reflexión sobre nuestra realidad, sobre el mundo como lugar de pertenencia, retratando, en el texto que nos atañe, la figura del exiliado y la experiencia traumática desde un lugar incómodo, desde el que incidir en la falta de identificación que experimenta el transmutado en *otro*, ni con el país que le ha visto nacer ni con aquel en el que ahora vive, sin olvidar la perspectiva de género y las constricciones y convenciones patriarcales al hilo de la unión matrimonial. Todo para dar cuenta de las diferencias sociales, enquistadas, enraizadas en la defensa de lo propio y en la discriminación de lo ajeno. No obstante, podrían entenderse estas diferencias —y la narrativa de Obligado nos convoca a ello— como «the signs of the emergence of community envisaged as a project —at once a

vision and a construction— that takes you “beyond” yourself in order to return, in a spirit of revision and reconstruction, to the political *conditions* of the present» (Bhabha, 1994: 3). Porque, en definitiva, este es el *proyecto* al que nos anima la poética de la autora; es el interrogante que late, implícito, en la lectura, pudiendo entender cada una de sus palabras como un viaje en el espacio y en el tiempo, como un pequeño eco que navega en una continua interpelación al individuo actual, despertándole de su ceguera, logrando hacer aparecer en él y en su horizonte, como una suerte de destello quimérico: la comunión con lo ajeno.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2015), «Los viajes equivocados: Coloquio participativo de guía a la lectura», en [<https://bibliotecas.unileon.es/tULEctura/2015/10/22/3891/>] (3/10/2024).
- BHABHA, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, Nueva York, Routledge.
- CASA DE AMÉRICA (2012), «Entrevista a Clara Obligado, autora de “El libro de los viajes equivocados”», en [<https://youtu.be/78PkMHhTuys?si=9zVoR7KY3TqzUnFD>] (3/10/2024).
- FANON, Frantz (1952), *Peau noire, masques blanches*, París, Seuil.
- GNISCI, Armando (2002), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Edición Crítica.
- KRISTEVA, Julia [1988] (2024), *Strangers to ourselves*, Nueva York, Columbia University Press.
- OBLIGADO, Clara (2015), «Clara Obligado y la escritura excéntrica», en [<https://videos.unileon.es/video/5c6012098f4208f6218b4589>] (3/10/2024).
- DE LA ROSA, Esther (2005), «Clara Obligado. Cuando la historia se cuenta bien», *Meridiam*, n.º 37, pp. 48-51.
- SAID, Edward (1978), *Orientalism*, Nueva York, Vintage.
- SALDAÑA SAGREDO, Alfredo (2017), «¿Cabe algún tipo de literatura política entre las literaturas de consumo?», en Luis Albuquerque-García, José Luis García Barrientos y Roberto Álvarez Escudero (eds.), *Escritura y teoría en la actualidad*, Madrid, CSIC, pp. 81-89.
- VIÑAS PIQUER, David (2002): *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.

**LAS DOS HERMANAS**

CLARA OBLIGADO

*Para Martín Kohan*

El día en que dejaba Polonia para siempre, Jan Siedlecki se levantó casi de noche y, mientras se vestía, pudo escuchar cómo su madre preparaba el desayuno. Comió pan en silencio. Luego, con la mejilla apoyada contra su pelo, mientras la besaba, supo que aquella separación sería tan larga y dura como la muerte, puesto que ella no sabía escribir.

Ya en el camino se dio la vuelta y vio los postigos cerrados de su habitación. Secándose las lágrimas con el delantal, su madre entraría a limpiar, dejaría asomarse la primera luz y luego, tal vez durante años, todo permanecería igual, la cama y su colcha de retales, el armario con las perchas tintineantes, la mesa donde, incapaz de cargar ya con más, Jan había dejado para siempre los libros y su pluma.

La calle empinada lo llevó hacia la panadería, allí su hermano mayor estaba horneando el pan de centeno para todo el pueblo. Desde la muerte del padre se había hecho cargo de ese local, que casi ni daba para comer. Solo en la víspera de Yom Kippur, cuando la población reclamaba el *kugel* horneado con la receta de sus antepasados, crecían las arcas de la familia y volvían a menguar, al extinguirse la fiesta. El aroma del pan dio a Jan una despedida olfativa. No entró a saludar a su hermano, en cambio acarició la cabeza de su cachorro, que lo seguía a los saltos.

La noche anterior casi no había dormido. Por primera vez, había tenido a su novia entre los brazos, se habían dado cita detrás de la tahona, aprovechando el silencio del pueblo para abrazarse. Allí le prometió que la mandaría a llamar, y ella le dijo que sería su esposa; allí también le juró que nunca besaría a otra mujer. Llegaron tan lejos en sus abrazos que, si no hubiera sido porque el hermano de Jan comenzó a trasegar en la tahona, hubiera peligrado el honor de la muchacha. Por vez primera Jan había acariciado los senos de Anastazja, y ahora se olió las manos hasta percibir en ellas ese cálido perfume que se mezclaba con el de la madrugada, la leña y el pan.

La bella Anastazja se había levantado al alba para verlo pasar. Asomada a la ventana, iluminado el rostro por un candil, despeinada y llorosa, lanzó un beso al aire y arrojó un pañuelo en el que había envuelto su retrato. Luego apareció brevemente el

rostro de la hermana mayor, quien la retuvo y pareció abrazarla. Ruth era mucho más corpulenta que Anastazja, tenía el pelo oscuro recogido en una trenza y exhibía en la frente una constelación de lunares del color de las cerezas. Las manos se agitaron en el aire. Jan, temeroso de despertar a la familia, besó la imagen de su novia y se la colocó junto al corazón. También recogió una piedra del camino, por fin se dio la vuelta y continuó andando. El cachorro, pegado a sus piernas, lo seguía con su trote alegre; debería alejarlo a pedradas pero no pudo, así que lo ató a la barandilla del puente. En el último recodo, mientras el río intentaba fluir bajo las placas del hielo, oyó, mezclados con los latidos del bosque, los ladridos quejumbrosos del animal.

No se olvida un olor, como no se olvida un tacto, no se olvida tampoco la última visión de las cosas, y esa memoria herida protagoniza durante años los sueños del emigrante. Sentado en el puente del barco, o escrutando el mar, o intentando reconocer las constelaciones, Jan perfilaba estas escenas postreras hasta esculpir las en la memoria. Casi puede dibujar a Ruth abrazando a Anastazja, ayudándola a tenderse, llorosa, entre unas sábanas que él jamás compartió, separándole del rostro los largos mechones rubios, secándole las lágrimas, sirviéndole un té de hierbas. Piensa también en la soledad de Ruth cuando él consiga trabajo y Anastazja se reúna con él en América, imagina a su madre cenando sola, la mesa con sus libros, imagina, por fin, el pueblo sin él.

Además de nostalgia, el viaje le va deparando sorpresas: un hombre todo negro, barcas con frutos olorosos, la pulsera de semillas de color sangre que compró para su novia, ese hacinamiento bovino en los días de lluvia, la indescifrable sensación de soledad mezclándose con el anhelo del porvenir. En pocas semanas vio y aprendió mucho más que en toda su vida en el pueblo. Por las noches, atónito bajo la cúpula del cielo, soñaba con Anastazja y con América. América, y la Estatua de la Libertad con su antorcha en la mano, América, y los altos edificios, las calles asfaltadas, el afán de los vehículos, los hombres trajeados. América, el idioma incomprensible, los vecinos desconocidos, el encuentro con el hermano de su padre, el trabajo en su panadería, la búsqueda de una cama y de una mesa donde colocar la manta que le había regalado su madre, la piedra del camino, el retrato de la muchacha.

Nadie en la embarcación hablaba *yiddish* o polaco, de modo que Jan Siedlecki solo podía comunicarse a través de gestos y de un aprendizaje somero del baile. Aunque no sabía del todo qué querían decir, imitó algunas palabras en español o en italiano y, para no hundirse, comenzó a jugar con los pequeños: con ellos, como no había barreras,

recuperó el placer de comunicarse. Al atardecer, cuando los emigrantes hacían música, comprendía dos cosas: que esos sonidos alegres camuflaban el desgarró, y que la algarabía del baile era el único antídoto contra una tristeza que amenazaba con ahogarlos.

Idénticos entre sí, los atardeceres pintaban el océano de un rojo nunca visto en sus montañas, solo rompía la rutina la temible tormenta que los hacinaba en la bodega, y allí Jan contenía a los niños en una amalgama de miedo y vómitos, pensando, mientras los consolaba, cuántos hijos tendría con Anastazja. Contaba las semanas haciendo muescas en un barril de aceite, pero el viaje le pareció monótono, desmesurado el tiempo que tardaban en cruzar el océano. Para matar el aburrimiento, volvía a Anastazja, al tacto tibio de su cuerpo, a su imagen en la ventana. Luego releía la última postal de su tío, pasaba el dedo por la tinta indecisa: «Verás la Estatua de la Libertad plantada sobre el río Hudson. Luego sonará la sirena del barco. Luego bajarás al muelle y te reconoceré».

Los pájaros que venían siguiéndolos desde días atrás ya no mostraban ansiedad por los desperdicios del barco, habían recogido sus petates los emigrantes y, en el puente, se respiraba una burbujeante ansiedad. Una mañana, como una ballena en celo, la sirena lanzó su lamento. En la pálida aurora el barco encendió las luces, y como un racimo de estrellas, comenzó a rodear un amplio estuario, más grande que todos los campos de cebada que hubiera visto jamás, se acercó a un puerto donde dormitaban orgullosos transatlánticos y laboriosos cargueros. Con el aire de la amanecida dándole en la cara, Jan asomó su ansiedad. Pero allí no había estatua, ni río Hudson, ni ciudad con rascacielos al fondo, solo un cartel inmenso e incomprensible, un gigantesco puente de hierro, un paisaje plano como el mar, un amanecer sangriento, un muelle alborozado en el que hervían los abrazos.

Solo, con su maleta, Jan sintió ansiedad, luego indecisión, por fin un hastío terrible que preñó de somnolencia las horas de espera y, cuando el muelle se quedó desierto, aceptó su destino y comenzó a caminar. Tardaría mucho en comprender que viajar a América puede querer decir recalar en Nueva York, pero también en Buenos Aires. Y así, después de vagabundear durante semanas, entró en una panadería donde se necesitaban brazos, comenzó a amasar hasta que las venas del cuello se le hincharon como cordeles y a dormir agotado sobre sacos de harina. Aunque no recibía sueldo alguno, tampoco le faltaba casa y comida, de modo que comenzó a percibirse como un hombre con suerte. Aquello era más, mucho más, de lo que daba de sí el invierno polaco.

Una tarde, al verlo dar forma con pericia a ese pan oscuro que tan bien se vendía, el dueño del establecimiento le preguntó al panadero mayor:

- ¿Y quién es ese muchacho?
- Un polaco, señor. Un judío.
- ¿Cómo se llama?
- No lo sé, señor.
- ¿Cuánto se le paga?
- Nada, señor. Usted nunca dijo que le pagásemos nada.

Así comenzó a percibir un jornal, se compró un traje, se sacó una foto que le envió a su novia y, por fin, encontró una habitación con una cama en la que pudo tender la manta de su madre, una mesa en la que apoyó la piedra del camino y el sonriente retrato de Anastazja. La habitación estaba en ese tipo de vivienda que entonces se llamaba «conventillo». Había sido un antiguo lupanar y, para quedar bien con Dios, Jan llamó al rabino, que repartió bendiciones, tampoco estaban las cosas como para desdeñar un alojamiento barato. Cinco años más tarde, Jan lloró la muerte de su madre; pasados seis años, tenía dinero suficiente para llamar a su novia. En las afueras de la ciudad había levantado una casita y, aunque había que viajar mucho para llegar al centro, cultivaba su huerta, cloqueaban dos gallinas ponedoras, los vecinos lo saludaban y lograba responderles con un manejo razonable del idioma. Además estaba bien considerado en la panadería, donde valoraban a este hombre solitario que solo pensaba en trabajar.

Mientras soñaba con Anastazja y se medía en sus progresos, Jan sintió también el orgullo de haber sido fiel a su promesa. En las tardes de domingo, cuando libraba, salía a caminar por la ciudad desierta. Y si bien era verdad que sus arrebatos de hombre joven lo habían llevado a acostarse con mujeres de muchas razas, también era cierto que jamás había besado otros labios que no fueran los de Anastazja. Aquello era un simple hundirse y salir, un perder la memoria y volcarse, pero nada del abrazo placentero lo había alejado del recuerdo de su novia. Así que uno de esos domingos, luego de abandonar una cama anónima y de darse un garbeo para contemplar los rascacielos del centro, se sentó en un bar de la calle Corrientes, gastó por vez primera lo que vale un vaso de vino y se llenó de valor para escribir al padre de la muchacha pidiéndole que la enviara para convertirla en su esposa. Al día siguiente llevó la carta al correo y añadió un giro para el pasaje. Poco después, recibía una fecha, y la promesa de que su futura esposa se encontraría con él en el puerto de Buenos Aires.

El tiempo que separaba la recepción de la carta de la llegada del buque, Jan lo utilizó en engalanar la casita. Ruborizado, compró una cama grande, sábanas de lino y toallas, una sartén y una olla, un espejo esmerilado y una alfombra de dibujo inextricable que le pareció digna de un palacio. Cerró un trato con la vecina para que recibiera a su prometida, ya que no veía bien que compartieran casa antes de convertirla en su esposa. Fue al médico y, desde ese instante, se abstuvo de tratos con mujeres. Pidió aumento en la panadería y el dueño, ya mayor, lo ascendió a encargado. Así, laboriosa y alegre, llegó la víspera. Temeroso de que se le pasara la hora, durmió en una pensión del bajo, donde colocó su traje planchado sobre una silla. Y, sobre el pantalón, el reluciente sombrero de paja. Casi no pudo descansar. Salió muy temprano y desayunó apenas porque tenía el estómago cerrado.

En la hora larga que lo separaba del lugar donde atracaría el buque, caminó por la ciudad que emergía en el alba, cruzándose ocasionalmente con algún coche. Llegó el primero al muelle y allí se mantuvo escrutando el horizonte, atento y firme como un vigía. Lo que acaeció después ya lo había vivido. Poco a poco fueron llegando los que recibirían a los viajeros, gallegos bulliciosos, judíos vestidos de negro, contratistas que hacían tintinear en la mano las llaves de sus haciendas, hombres solitarios con ramos de flores, señoras de elegantes sombreros que esperaban a sus amigas.

Entre la multitud, Jan rememoró su propio arribo, el solitario estupor de los primeros meses, las noches en las que aún no tenía cama, el galimatías del idioma, la inmensa ciudad ajena por la que paseara su desconcierto y en la que, ahora lo comprendía, estaba su sitio. Toda esta tristeza se estaba muriendo, era un emigrante lleno de sueños cumplidos que, si bien desconocía algunas costumbres, calzaba zapatos nuevos y tenía un hogar donde recibir a su esposa. Nervioso y excitado, fantaseó que Anastazja estaba junto a él, luego la imaginó en la sinagoga vestida de novia, escuchando las siete bendiciones, tembló al soñarla desnuda en sus brazos, conjeturó cómo sería la vida de ambos cuando cumplieran sus sueños en este país que crecía. Lo sacó de su ensimismamiento una súbita inquietud de la muchedumbre que, como un animal clamoroso, pareció despertarse al unísono en el sopor de la mañana. A lo lejos, en el horizonte iluminado, el barco era un punto de luz, un alegre vagido rebotó contra las dársenas. Poco más tarde, la algarabía compacta se fragmentaba en cientos de historias individuales.

Nadie quedaba en el muelle cuando Jan Siedlecki —el ramo de flores marchito— seguía esperando a su novia. Con el sol alto hacía un calor pegajoso y el traje nuevo, que tan seguro lo había hecho sentir de madrugada, lo asfixiaba; chillaban las gaviotas con un sonido metálico que a Jan le pareció siniestro. Se abanicó con el sombrero. Confuso y defraudado, estaba por regresar a casa cuando una mujer, vestida con un abrigo absurdo, se detuvo frente a él, apoyó la maleta sobre los adoquines y comenzó a hablarle con el acento de su pueblo. Era muy alta, más que él, tenía un porte impresionante. Hacía años que nadie le hablaba así. Al escuchar la melodía del idioma, Jan volvió a ver los postigos cerrados, el camino que lo alejaba, las placas de hielo, olió el pan y oyó los ladridos de su perro, el recuerdo se hizo tan denso que redondeó una imagen y por fin dio solución al enigma. La mujer que estaba ante él era fuerte y morena, se había quitado el sombrero y exhibía en la frente una pequeña constelación de lunares del color de las cerezas. Con una voz extrañamente aniñada hablaba muy de prisa, por fin comenzó a llorar, a Jan le pareció que hacía el gesto de arrodillarse. Mientras él se lo impedía y ella se sonaba la nariz con el pañuelo que le tendió Jan, le explicó a trompicones las razones de su viaje, cómo su padre había decretado que partiera, cómo declaró, vejándola y ante quien lo quisiera oír, que ella era mucho peor negocio que su hermana, tanto más hermosa y fácil de casar, y cómo la madre, en lugar de ponerse del lado de sus hijas, había insistido también, para salvar las apariencias, en que la boda de la pequeña no podía anteceder en ningún caso a la de la hermana mayor. Luego, entre hipos, Ruth declaró que nada de aquello era su culpa, ella no quería viajar, ni siquiera deseaba casarse y, si él decidía abandonarla de inmediato, lo comprendería perfectamente. Entonces comenzó a sollozar con tal angustia que Jan tomó del brazo a esa mujer enorme y la llevó a su casa.

No había pasado demasiado tiempo cuando se declaró la guerra y la bella Anastazja, junto con sus padres, desapareció rumbo a algún campo de concentración. Jan hizo lo que debía: aunque nunca dejó de amar a Anastazja, se casó con Ruth, y fueron todo lo desgraciados que se puede llegar a ser en un matrimonio, pasaron ambos lo que les quedó de vida, que fue larga, venerando, en el retrato que descansaba sobre el aparador, a la novia amada, a la querida hermana muerta. Solo tuvieron un hijo, y un nieto, y ambos se llamarían Jan. De la pareja no queda más que un retrato que les sacó por azar un fotógrafo obsesionado por los puentes. En ella se los ve, ya ancianos, él menguado, ella cada vez más grande, situados uno en cada extremo de la barandilla, mirando abstraídos hacia el horizonte, como si no se conocieran.

## LA CRISIS REPRESENTACIONAL EN EL PANORAMA TEATRAL OCCIDENTAL Y SU REPERCUSIÓN EN EL TEATRO VALENCIANO

RAÚL CANO CEJALVO

[raulcace@alumni.uv.es](mailto:raulcace@alumni.uv.es)

<https://orcid.org/0009-0003-2015-3506>

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**Resumen:** El teatro se independiza de la palabra y de lo representacional y los estudios teatrales deben dar cuenta de ello. Las nuevas formas teatrales tales como el posdrama o la performance son el resultado de un conjunto de condiciones estéticas, éticas, políticas y sociales que abarcan la diacronía y la sincronía del signo teatral. Es necesario retomar la dialéctica entre lo apolíneo y lo dionisiaco en el espectáculo, pues sigue vigente en la actualidad y se muestra a través de la crisis que experimenta el teatro dramático burgués. Las herramientas analíticas filológicas deben ponerse al servicio no ya del texto teatral, sino del hecho que lo consume, y, así, aunar sus fuerzas con una sociología del espectáculo que permita explicar el cómo y el porqué de las nuevas prácticas escénicas. El nuevo terremoto de la subjetividad, el fin de la Historia, la proliferación de los no lugares, la precariedad, las nuevas dinámicas mercantiles y relacionales, la deslocalización y el descrédito del Estado en la Posmodernidad son algunas de las claves para entender y situar la emancipación de los dispositivos teatrales en un nuevo capítulo de la Literatura occidental. Así, el objetivo de este análisis es elaborar, desde una perspectiva materialista, una visión panorámica, internacional y mayoritariamente teórica del estado del teatro contemporáneo que ayude a la comprensión de la relación existente entre los cambios en el modelo de producción burgués y la paulatina destrucción de lo representacional.

**Palabras clave:** Posdrama, Performance, Espectáculo, Posmodernidad, Estudios Teatrales, Representacional.

**Abstract:** Theater becomes independent of the word and representation and Theatral Studies must account for this. New theatrical forms such as postdrama or performance are the result of a set of aesthetic, ethical, political and social conditions that encompass the diachrony and synchrony of the theatrical sign. It is necessary to return to the dialectic between the Apollonian and the Dionysian in the spectacle, since it is still valid today and is shown through the crisis experienced by bourgeois dramatic theater. Philological analytical tools must be put at the service not only of the theatrical text, but of the event that consumes it, and, thus, join forces with a sociology of the spectacle that allows us to explain the how and why of new performing practices. The new earthquake of subjectivity, the end of History, the proliferation of non-places, precariousness, new commercial and relational dynamics, relocation and the discredit of the State in Postmodernity are some of the keys to understanding and situating the emancipation of theatrical devices in a new chapter of Western Literature. Thus, the objective of this analysis is to develop, from a materialist perspective, a panoramic, international and mostly theoretical vision of the state of contemporary theater that helps to understand the relationship between the changes in the bourgeois production model and the gradual destruction of the representational.

**Keywords:** Postdrama, Performance, Spectacle, Posmodernity, Theatral Studies, Representati

Este análisis trata de exponer de una forma panorámica las coordenadas y los nuevos marcos del teatro posmodernista<sup>1</sup> para exponer las posibles causas de la progresiva emancipación del teatro con respecto del drama, es decir, para abordar a partir de consideraciones estéticas y sociológicas la nueva crisis representacional que experimenta la escena. Aunque el aparato teórico acabe materializándose en el análisis de una obra teatral valenciana, gran parte de las tesis y criterios que surgen de él se pueden extrapolar al bloque geopolítico occidental, pues se va a emplear el término ‘Posmodernidad’<sup>2</sup>, un concepto cuya extensión e intensidad sirve de telón de fondo de todo el contexto social, cultural y ético en el que tiene lugar la puesta en escena que se describe. De este modo, este análisis materialista<sup>3</sup> rechaza la retórica de los cánones nacionales y se adhiere a la del canon global<sup>4</sup> porque, si bien se tiene en cuenta que cada comunidad presenta particularidades, el modelo de producción capitalista —del que se derivan todas las consideraciones estéticas— en el bloque occidental es prácticamente homogéneo. Asimismo, cabe añadir que las consideraciones no solo parten de los resultados y de los procesos acabados, sino que se toman en cuenta los procesos creativos individuales y los dilemas particulares a los que se enfrentan los creadores a la hora de articular la obra artística.

De este modo, este análisis parte de los cambios estéticos que atraviesa actualmente el arte occidental. Las nuevas dinámicas neoliberales, la multiculturalidad, la deconstrucción del canon occidental y la globalización son algunos de los factores que se tienen en cuenta. Seguidamente, se ahonda en la propia naturaleza del teatro occidental y en su diacronía para entender cómo el nuevo contexto mundial puede —o no— contribuir a la emancipación exponencial de los dispositivos teatrales con respecto al teatro dramático-representacional. Así, la consideración del *topos* artístico<sup>5</sup> resulta crucial a la hora de entender las nuevas obras artísticas, especialmente en relación con las categorías sociales del acontecimiento y el simulacro<sup>6</sup>. Posteriormente, a partir de la crítica literaria marxista se tienen en cuenta los

---

<sup>1</sup> Entiéndase por ‘posmodernista’ la categoría o conjunto que reúne las consecuencias estéticas derivadas del sistema ideológico y de producción enmarcados en el período de la Posmodernidad.

<sup>2</sup> Véase *La condición postmoderna* (Lyotard, 1987). Cabe recalcar que el término se utiliza a sabiendas de sus limitaciones y las discrepancias que suscita en la Academia. Su uso se vuelve necesario a la hora de poder nombrar una serie de rasgos sistémicos en la contemporaneidad de los que se puedan extraer el valor posmodernista de un objeto estético.

<sup>3</sup> Véase *La ideología alemana* (Engels y Marx, 1991).

<sup>4</sup> Véase *Radicante* (Bourriaud, 2018).

<sup>5</sup> Véase *Estructura del texto artístico* (Lotman, 1970).

<sup>6</sup> Véase *Simulacres et simulation* (Baudrillard, 1981).

cambios en la hegemonía cultural de la superestructura para exponer los nuevos resortes del nuevo teatro político materializado en el posdrama<sup>7</sup> y a la performance<sup>8</sup> y, así, establecer las bases de los nuevos procesos creativos vinculados al shock y a las dinámicas neoliberales. Para concluir, se elabora un análisis y una valoración de la obra *2030* en relación con los marcos expuestos anteriormente.

## 1. El posmodernismo y el teatro

El análisis de cualquier obra nacida en la Posmodernidad se complica por diversas razones, entre ellas, por la falta de perspectiva temporal y por la tendencia homogeneizadora y especuladora del proceso de deslegitimación del saber (Lyotard, 1987: 32-34). Sea como sea, en lo que respecta a este análisis, esta nueva etapa de producción artística viene condicionada por las nuevas dinámicas mercantiles de producción y distribución del capital, ahora irracionales, globalizadoras, desterritorializadoras e individualizadoras. Los grandes relatos que explican el sentido del mundo y su moral —el cristianismo, el comunismo, el progreso, ...— se desarticulan en el convulso siglo XX y sus dos guerras mundiales y, pasada la Guerra Fría, el capitalismo expansionista se instaura como telón de fondo en el bloque occidental. Así, la Posmodernidad se plantea a sí misma como un presente eterno para el sujeto, el fin definitivo de la Historia y, por tanto, del tiempo; no obstante, ha acabado relegándose a lo que Garcés (2021: 15) llama la «condición póstuma», en la que

Aunque la historia se haya puesto en marcha, seguimos sin tener futuro. Lo que ha cambiado es la relación con el presente: de ser aquello que tenía que durar para siempre se ha convertido en lo que no puede aguantar más. En lo que es literalmente insostenible. Vivimos, así, precipitándonos en el tiempo de la inminencia, en el que todo puede cambiar radicalmente o todo puede acabarse definitivamente. [...] La fascinación por el apocalipsis domina la escena política, estética y científica.

El sujeto se percibe muerto antes de estarlo realmente, y el fin del pasado se sustituye por el fin irremediable del futuro. Así, la Posmodernidad ha dado lugar a la emergencia de los discursos postapocalípticos.

Por otro lado, el solipsismo que impone una individualidad cada vez más radical marcada por el neomadismo, la desmovilización y desarticulación de entes colectivos de

---

<sup>7</sup> De ahora en adelante, entiéndase ‘posdrama’ como todo el teatro dramático cuyas estructuras históricas se ven desbordadas dadas las condiciones materiales e ideológicas de la Posmodernidad. Véase *Teatro posdramático* (Lehmann, 2013).

<sup>8</sup> De ahora en adelante, entiéndase ‘performance’ como una práctica contemporánea en el aquí y ahora cercana al ritual y a las artes escénicas cuya matriz estética no reside en la representación de la realidad, sino en su reproducción. Véase *Performance* (Taylor, 2015).

cualquier tipo está a la orden del día, y en este sentido «el sistema de poder que acecha en las formas modernas de flexibilidad está compuesto de tres elementos: reinención discontinua de las instituciones, especialización flexible de la producción y concentración sin centralización del poder» (Sennett, 2019: 48). Pero, además, esto también provoca necesariamente la reconsideración de la memoria histórica y su privatización, así como los elementos que la vertebran, en este caso el acontecimiento. Acerca de esto mismo, Baudrillard (1981: 11) sugiere los conceptos de ‘simulacro’ y ‘simulación’ para determinar el cambio profundo y radical que experimenta el signo de lo ontológico:

[...] l'ère de la simulation s'ouvre donc par une liquidation de tous les référentiels - pire: par leur résurrection artificielle dans les systèmes de signes, matériau plus ductile que le sens, en ce qu'il s'offre à tous les systèmes d'équivalences, à toutes les oppositions binaires, à toute l'algèbre combinatoire. Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire, d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties. Plus jamais le réel n'aura l'occasion de se produire<sup>9</sup>.

En lo que respecta al campo estético, cabría preguntarse cómo todos estos factores se han filtrado en la composición artística y si el ‘posmodernismo’ es realmente una corriente, un conjunto de sensibilidades que comparten el mismo período de tiempo o si tal cosa siquiera existe. Son especialmente interesantes las nuevas relaciones Institución/Arte que se llevan a cabo en el marco del canon artístico y literario occidental —en el que se incluye el teatral—, por un lado, y todo lo relativo a la permeabilidad entre la ficción y no ficción en cualquier tipo de representación, por otro. En cuanto a la primera vertiente, cabe resaltar la crisis inmanentista o idealista de la estética burguesa, dada, entre otros factores, por el deconstruccionismo teórico de segunda mitad del siglo XX, entre los que destacan las escuelas post y decolonial, feminista, posestructuralista, marxista, psicoanalítica, etc., con personalidades como Foucault, Derrida, Lacan, Adorno, Spivak... Esto aparentó ser un afuera en la conformación del aparato de legitimación ideológico de la superestructura (Eagleton, 2006) y un supuesto espacio autónomo, al margen de la deriva deshumanizante, que la burguesía presentaba como caballo de Troya, pues

---

<sup>9</sup> Traducción: «(...) la era de la simulación se abre así con la liquidación de todos los referentes, peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, un material más dúctil que el sentido, en la medida en que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a todas las álgebras combinatorias. Ya no se trata de imitar, ni de repetir, ni siquiera de parodiar. Se trata de sustituir lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión del proceso real por su doble operativo, una máquina de señales metaestable, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y cortocircuita todos sus acontecimientos. Nunca más lo real tendrá la oportunidad de ocurrir».

La posibilidad de un arte relacional - un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. [...] esta evolución proviene esencialmente del nacimiento de una cultura urbana mundial y de la extensión del modelo urbano a la casi totalidad de los fenómenos culturales (Bourriaud, 2017: 13).

En realidad, el fin del esencialismo y de los dualismos categóricos tanto en el análisis como en el objeto estéticos entrañan el traslado de la burguesía como brazo ejecutor del control ideológico desde el Estado-Nación mediante la Fuerza al control ideológico supranacional ya hegemónico entre las clases reconocidas, inaugurando, así, una época de cánones individuales transnacionales vinculados a los intereses del sujeto radicante (Bourriaud, 2018) y sus condiciones económicas fluctuantes, que siguen estando mediados por los intereses burgueses, pero ahora desde lo privado y no desde lo estatal. En cuanto a la segunda vertiente, la intromisión de lo real en la ficción ya encuentra su germen en la Modernidad. Si bien la burocratización de la Administración y de las vidas de la gente llevó a considerar la ficción como refugio, la verdad inició su desintegración hasta hoy en día, en el que la posverdad se encuentra en un contexto de licuación de los límites, categorías y géneros que distinguían un campo de otro (Bauman, 2010). Así, en la Posmodernidad el significado de la verdad es residual y en muchos contextos carece de sentido, pues

El presupuesto de la subjetividad es precisamente una determinada objetividad; la subjetividad tiene que tener toda la solidez de un hecho material y, sin embargo, no puede, por definición, aspirar a tal cosa. [...] Cuando se apropia de la naturaleza exterior en su totalidad, el sujeto burgués descubre, para su desconsuelo, que, con ella, también se ha apropiado de su propia objetividad (Eagleton, 2006: 128).

A esto se le suma el problema del universalismo y el localismo en el posmodernismo. Las emigraciones constantes y la fluctuación del capital económico revierten el sedentarismo sobre el que se había erguido una retórica cultural nacional. El sujeto radicante, es decir, la persona nómada, ya no crea en base a la tradición y los ideales de la geografía que habita; la única constante es el cambio, el momento en el que se produce la obra, el viaje, y, en ese sentido, la estética deviene errante y se encuentra vinculada a la velocidad y la aceleración, pero sin futuro ni pasado, tanto en la producción como en la distribución. Como apunta Bourriaud (2018: 96):

Tal insistencia en el «aquí y ahora» del acontecimiento artístico, y el rechazo de su grabación, representan a la vez un desafío al mundo del arte (cuya índole institucional se confunde de ahí en adelante con el archivado) y la afirmación de una precariedad positiva, incluso de una estética del despojo, del vaciamiento del disco duro.

Así, podría decirse que las obras posmodernistas se caracterizan especialmente por el

empleo de estructuras, temas y motivos universales y globalizados. A partir de esta característica considero que se derivan el resto de características que se le atribuyen al posmodernismo —autorreferencialidad, individualismo, tiempo estanco, eclecticismo...—. Esta elección no es arbitraria; el universalismo es la consecuencia ideológica e idiosincrática directa del nuevo sistema de producción capitalista. Pero ¿qué es exactamente la ‘globalización’ y cómo afecta? Laddaga (2010: 49-50) lo define así:

[...] es un conjunto de procesos que convergen a partir de ese momento de inflexión terminal que es la primera mitad de la década de 1970. Un conjunto de procesos de conexión y desconexión que desbordan y descomponen las formas de vida que habían sido garantizadas, aceptadas, promovidas por [...] los «Estados nacional-sociales» (...) [Los artistas reaccionan a] un debilitamiento de la capacidad de las categorías de los Estados nacionales para captar los flujos que componen el paisaje social.

Entonces, ¿tiene sentido hablar del teatro posmodernista local —en este caso, valenciano—? El universalismo entraña una paradoja: todos los localismos caben en él. El canon universal y el individual son, en última instancia, el mismo. Cualquier tema o estructura típicos de las representaciones locales pueden adaptarse al canon universal en tanto que cualquiera de ellas ya pertenece a este *per se*. Precisamente, corrientes como el naturalismo decimonónico o el neopopularismo vanguardista ya se ocuparon de esto. Por ejemplo, las tragedias y los poemas de Lorca, aunque muy localizados en un folklore determinado, presentaban estructuras universales; y obras naturalistas de Blasco Ibáñez como *Arroz y tartana* (Blasco Ibáñez, 1894), aunque eran aparentemente *muy valencianas*, en realidad, si se atiende al canon semiótico y estructural del momento, eran *muy francesas*, o sea, *muy europeas*. Los lugares de la representación devienen una especie de no lugares (Augé, 2014), espacios cuyo contenido sirve a su significante, pero no a su significado.

Y ahora, ¿existe el teatro ‘posmodernista’? ¿Toda obra de teatro que se cree en y a partir de los presupuestos posmodernos es ‘posmodernista’? Por ejemplo, las zarzuelas, las representaciones actuales de obras clásicas, realistas, cómicas, comerciales, pedagógicas... —todas ellas insertas en el teatro dramático— están involucradas necesariamente en los circuitos y pensamientos posmodernos; sin embargo, hay una gran diferencia entre estas y lo que actualmente se conoce como performance y posdrama. Lehmann (2013), influido por el Estructuralismo, ofrece una tabla de rasgos que les son propios: autorreferencialidad, mecanización, parodia, autoficción, producción en cadena de significantes, desjerarquización de los medios, antitextualismo, anti-ilusionismo, repetición, deshumanización, desdramatización, collage, *deus ex machina*... El problema reside en que este catálogo de rasgos

podría pertenecer también al Barroco o a las Vanguardias —y tendría sentido la similitud— y esto es debido a que el acercamiento a lo posdramático que hace Lehmann es, en numerosas ocasiones, superficial en un sentido descriptivo, es decir, su descripción de la estética posdramática naturaliza el modo de producción, de distribución y de organización civil que lo ha hecho posible. A esto se añade la problemática de la crítica con respecto a los géneros y a los subgéneros. En realidad, ‘posdrama’ y ‘performance’ son dos términos insuficientes a la hora de referirse a lo ‘posmodernista’ en el teatro, precisamente porque este se caracteriza por su acción transversal y transgenérica. Si el canon ha pasado a ser individual, ya no tiene sentido acogerse a convenciones preestablecidas, sino, más bien, a modos de articular un artefacto estético necesariamente abierto a tantos moldes, contextos y significados como procesos creativos hay en el mundo.

Dicho esto, podría decirse que la realidad material del mundo posmoderno ha generado ciertas tendencias estéticas —que se recogen bajo el paraguas del posmodernismo— que desintegran los cimientos en los que históricamente se ha asentado el drama. Por tanto, en este artículo se considera el posmodernismo como la abstracción de una serie de consecuencias estéticas y el posdrama y la performance como un fenómeno eminentemente social, concreto y material de la desintegración de las estructuras históricas del teatro occidental. A diferencia de lo que considera Lehmann, el posdrama no resulta de la adscripción abstracta a una serie de tendencias posmodernistas, sino que su existencia es la consecuencia de la reestructuración de la superestructura. Ahora convendría ver cuál es el proceso interno de desintegración que tiene lugar en el drama desde una mirada diacrónica.

## **2. Estructuras artísticas de lo posmoderno: el drama se escinde de lo representacional**

Si lo dramático es una cuestión de tiempo, lo posdramático es una cuestión de espacio y así lo refleja el teatro actual. Lotman (1970: 283-286) distingue en todo artefacto estético la fábula y el *topos*. Este segundo elemento lo define como el conjunto de relaciones y dinámicas transpuestas de la realidad que acontecen en los límites de la ficción y que suponen una visión finita —el espacio estético— del espacio infinito, o sea, de la *res extensa*. Esta distinción binómica —constructivista— arroja luz sobre la evolución interna del signo teatral. El drama, el subgénero por antonomasia del teatro y el espectáculo occidentales está en crisis ya entrado el siglo XVIII con el terremoto romántico de la subjetividad. Como apunta Sánchez (2002: 29-30), la emancipación y horizontalización de los medios teatrales no es nueva, ya la vaticinó Wagner en su ‘obra total’ y forma parte de toda una genealogía espectacular pictórica

clandestina eclipsada por el coloso de la fábula y su medio para manifestarse: la representación. La fábula, el conjunto de acontecimientos ordenados en el tiempo —por esto el drama es una cuestión de tiempo— a partir de presupuestos lógicos y saturados de contenido, es la consecuencia del triunfo del logos socrático y el fin del mito. En resumidas cuentas, aquello que ha permitido que el teatro dramático occidental se solidifique en lo representacional, es decir, en la reproducción de segundo orden de la realidad —con toda la tradición aristotélica<sup>10</sup> que esto acarrea— es la naturalización de la fábula como medio para representar la realidad, pero no para aprehenderla y transformarla. Así, lo que diferencia la fábula del mito es esencialmente su relación con la realidad, con la verdad y con el Estado (Nietzsche, 1872). El mito no representa la realidad, sino más bien la presenta, la aprehende directamente, se erige como un productor de signos que afectan a la vida real de la gente y por eso está íntimamente ligado con lo ritual y lo litúrgico. Además, no parte de una reconstrucción temporal de los hechos, sino del hecho material concreto del propio ser y de su cuerpo —en la Antigua Grecia sería lo más parecido a lo que hoy conocemos como performance—. En cambio, la fábula, en este caso, el drama y lo representacional, no cumple una función individual vinculada con lo recreativo, sino una función catártica, colectiva, que no es más que la modificación del temperamento del ciudadano a favor del correcto funcionamiento del órgano del Estado —lo que la crítica marxista reconoce como control ideológico y cultural—. Además, con respecto a la realidad, el drama cumple una función propedéutica, solo sirve como medio para aprehenderla indirectamente, desde la representación y mediante prescripciones lógicas y axiomas como la verosimilitud o la unidad. Así, se presenta a sí misma como falaz —el *falso fallax*—, pues con esto se crea en Occidente la distinción entre lo real —el *logos*— y lo ficticio. De algún modo, es la Hegemonía<sup>11</sup> quien decide cuáles marcos o relatos son imaginados y cuáles no, ya que, tal y como apunta Gerrig (1988), el pacto de ficción no se construye a partir del principio natural de incredulidad, sino que la incredulidad se construye desde cero, pues el relato forma parte del conjunto de percepciones no sistemáticas del individuo. Así, el teatro apolíneo —la tragedia enmarcada en el drama— triunfa sobre el dionisiaco, pero este último nunca ha desaparecido. Desde el Romanticismo —el inicio del proyecto cultural burgués europeo— cobra cada vez más fuerza y triunfa por primera vez en las Vanguardias.

De este modo, lo que se entiende sincrónicamente como ‘emancipación con respecto a

---

<sup>10</sup> Véase *Poética* (Aristóteles, 1974).

<sup>11</sup> En un sentido gramsciano. Véase *Althusser lector de Gramsci* (Morfino, 2015).

lo representacional', si se mira desde una óptica diacrónica, es, en realidad, un rechazo exacerbado de la tradición aristotélica occidental en el teatro. Todas las características del teatro posmodernista que da Lehmann son realmente un intento de atestiguar la reemergencia de este tipo de teatro —el de raíz paraestatal o dionisiaca— en tiempos posmodernos.

La autonomía de los medios, en este caso, significa destruir la jerarquía en la que el argumento o la fábula, a través de la palabra escrita, se propone como fin último de la escenificación y objetivo común del resto de dispositivos —iluminación, reparto, vestuario, sonido, *atrezzo*, etc. —. No necesariamente se prescinde de la fábula y de su soporte textual, sino que esta pasa a ocupar la misma relevancia que el resto de los medios, es decir, se descentraliza, y el teatro deja de representar la vida de hombres mejores u hombres peores para presentar un discurso desnudo de cualquier entramado argumental y de una cadena de acontecimientos. La Literatura teatral deja de estar mediada por el Estado una vez se rehúsa de la representación de la fábula; el Yo y el Otro tratan de crear espacios al margen del relato del Estado. Y en este sentido se plantea el giro moral de las Humanidades que Butler (2006: 163-187) define a partir de la desintegración de los espacios comunes en los que se representa el rostro del otro por parte de los medios de control ideológico. Es por esto por lo que interesa estudiar *el topos* en la ola posmodernista, el espacio físico y mental en el que se crea el discurso a expensas de la palabra y que pertenece tanto al espacio reproductivo como al proceso creativo.

Se debe entender que, si la fábula se arma desde la cadena de acontecimientos, el posdrama quiebra esta cadena y plantea el acontecimiento de forma que solo se puede entender en su individualidad. Este acontecimiento, entendido a partir de la definición que da Žižek (2018):

[...] en su esencia, un acontecimiento no es algo que ocurre en el mundo, sino un *cambio del planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él*. En ocasiones, dicho planteamiento puede presentarse directamente como una ficción que no obstante nos permite decir la verdad de un modo indirecto,

tiende a vaciar su contenido a favor de lo que Eco (1993) llama la 'obra abierta', es decir, la compleción del signo a partir de la interpretación y experiencia del espectador —y todo lo que se deduce en la Estética de la Recepción—. Así, los dramaturgos se ven 'obligados' a abrirse a una multiplicidad de sentidos y significados y la mejor forma de hacerlo es presentando simplemente el marco, el significante del acontecimiento, que en teatro se traduce en un cuadro o en el *tableau vivant*. En ese sentido, el acontecimiento se encuentra

relativamente cerca de la definición que da Spang (1991) de ‘situación’: «(...) corte transversal que se practica en un determinado momento del transcurso del drama, un corte que revela la combinatoria de los elementos dramáticos —figuras, espacio, tiempo— en su funcionalidad en un instante concreto». Esto implica en numerosas ocasiones producir un signo sin contenido argumental, un marco, una serie de elementos que delimitan un *topos* pero que no lo significan, o, al menos, no lo saturan. Así, el cuadro no remite a nada, mucho menos si es pasado o futuro, cronológico o acronológico, sino que emite los signos de una realidad que intenta ser tan real como el *ontos*. El acontecimiento artístico se propone como uno sociológico, como un agente social más —y de nuevo viene a la cabeza la idea de la liturgia, el rito, etc. —.

No obstante, aunque esta desintegración de lo dramático parezca un ataque frontal a lo hegemónico por la filosofía que se lleva a cabo en la generación de espacios alternativos y disruptivos, estos acaban por no serlo, precisamente, porque, como se ha apuntado anteriormente, el desarrollo de un afuera en el discurso posmoderno no es más que la desactivación de cualquier crítica racional totalizadora opuesta que desnaturalice el modo de producción que permite que existan, precisamente, estos afueras. Así, la performance y el posdrama pueden llegar a ser profundamente hegemónicos, no solo porque la Posmodernidad les proporciona los factores sociales y económicos necesarios, sino porque llegan a constituir un aparato de legitimización y justificación del nuevo régimen neoliberal y de sus dinámicas. Estamos, por tanto, ante una estética contradictoria, autofágica, que se postula como la generadora de espacios físicos y discursivos contrahegemónicos que acaban con la presencia del Estado en el objeto estético, pero que, a su vez, legitiman el estado de cosas y la forma en la que se han producido. Así, si se vuelve a considerar el conjunto abstracto de rasgos que operan en esa desintegración, el posmodernismo es un generador de espacios artísticos estériles, de no lugares. A diferencia de lo que pueda pensarse, la contradicción como matriz es y ha sido el rasgo primordial de la estética burguesa (Eagleton, 2006).

### **3. Estética y neoliberalismo: el shock perpetuo**

Partiendo del concepto gramsciano de ‘hegemonía’ (Morfino, 2015: 58), el canon artístico occidental forma parte del conjunto de aparatos del Estado que son causa y efecto de sí mismos y que controlan al ciudadano de forma mucho más efectiva que la Fuerza. Entonces, una representación contracanonica debe ser necesariamente contrahegemónica, ¿o no? Una

de las victorias del nuevo capitalismo y su *stablishment* es precisamente haber fagocitado parte de las críticas frontales para posteriormente desactivarlas (Boltansky & Chiapello, 2002) y no solo eso, sino, además, recrear los signos de esta crítica pero sin su contenido, es decir, sin su capacidad transformadora. La confrontación al neoliberalismo se convierte en un producto de compraventa del mismo, como las camisetas de Inditex con la cara del Che Guevara. Corrientes como el ‘capitalismo verde’, el ‘capitalismo rosa’ o el ‘eurocomunismo’ serían las desviaciones anteriores a esta desactivación. Estas acciones también operan en las representaciones, entre ellas las teatrales. Las performances, los *ready-mades*, las instalaciones, el posdrama, etc. son considerados contracanónicos por confrontar el teatro dramático o de raíz mimética y las estructuras artísticas tradicionales, pero eso no los hace necesariamente contrahegemónicos, o sea, transformadores. Pero, si se diferenciara una dimensión estética – forma – y otra política – contenido –, se caería de nuevo en la trampa idealista de la estética burguesa. Gran parte del teatro político también se escuda en esta diferencia —y, por tanto, también caen en la trampa— considerando que

Las vocaciones que caracterizan al teatro político son la contingencia y el servicio. La renuncia a todo horizonte de trascendencia abstracta, a la idea de “genio artístico”, o del arte como espacio especial, “excelso”, entendido como un paréntesis en la vida. Un paréntesis que permite una catarsis meramente estética, un desahogo respecto de la “fealdad de la vida”. (...) Y, por supuesto, una actitud agresivamente anti mercantil, contra el espectáculo, el lucimiento, la banalidad que halaga al espectador [...] (Artés *et al.*: 2014).

El error reside en creer que lo estético es una categoría que el ser humano puede rechazar junto con lo político y lo moral. La Estética no es una decisión del sujeto o de su comunidad, sino parte necesaria para poder nombrarlos ‘sujeto’ y ‘comunidad’. Las estructuras de cualquier obra comunican y se posicionan tanto como su contenido; lo estético es político. Por eso el nuevo teatro —el posdrama y la performance— es el arte por antonomasia del neoliberalismo porque puede carecer —y lo hace en numerosas ocasiones— de contenido argumental, es decir, puede estar desactivado y suspendido, como un producto procesado y pensado para cualquier tipo de consumidor, pues «todo lo sólido se desvanece en el aire» (Berman, 2010). Si se tienen en cuenta las consideraciones anteriores, el subjetivismo radical, la producción de signos flotantes, la recreación de los no-lugares, la destrucción de la huella mnésica de la obra... estas serían causas y, a la vez, efectos de la hegemonía a la que se supedita la obra. Aunque el posmodernismo y sus estructuras son indisociables del neoliberalismo, sí que puede existir un teatro posdramático político que utilice sus recursos para desactivarlo, constituyendo, así, una verdadera amenaza de

desactivación para el capitalismo. Un ejemplo que se acerca tímidamente a este ideal en Valencia son las compañías teatrales de corte anarcosindicalista *Atirobecho* y *La Canadiense*, con obras como *Ladran, luego cabalgamos* (2013) o *2030* (2024) —ambas inéditas—, que se sirven de los elementos antes expuestos y de los marcos de la performance y el posdrama precisamente para cuestionar los valores de las nuevas subjetividades y volver a actualizar lo colectivo y la crítica racional. Dicho esto, el contenido de sus obras incurre en cierto eclecticismo —rasgo posmodernista— que acaba por generar ciertas contradicciones ideológicas táctico-estratégicas.

Uno de los grandes campos de acción sobre los que es interesante aplicar los esquemas estéticos y políticos del nuevo teatro es el shock psíquico del productor estético y de su esfera social. Como dedujo Klein (2015), el neoliberalismo, o sea, las políticas destructivas, autoritarias, descolectivizadoras y privatizadoras se llevan a cabo después de grandes shocks colectivos e individuales en los que la población se encuentra en un estado psicológico donde no es capaz de crear un discurso sólido y de ordenar los acontecimientos personales e históricos. Si se aplica esto retrospectivamente, se puede entender por qué el Dadaísmo —la negación del contenido y de la lógica— fue en realidad la respuesta estética al shock colectivo de los desastres de la I Guerra Mundial. Parece que la destrucción de la cadena de acontecimientos en el posdrama y la performance no es una excepción, en este sentido. La negación argumental puede llegar a servir como vía de escape de la realidad político-social; no solo eso, puede deberse a la incapacidad de imaginar lo que antes era imaginable (Scarry, 1985). Pero, si esto fuera cierto, las tendencias antiargumentales, deberían haber llegado a su fin más pronto que tarde, pues el shock se caracteriza por darse en un período breve de tiempo; sin embargo, su gran eclosión se produjo ya hace unos cincuenta años. Tal vez, el mayor logro del neoliberalismo en todos los niveles haya sido permitir la existencia de una contradicción, como lo fue en su momento el campo de concentración (Agamben, 1997): el ‘shock perpetuo’. El ciudadano se encontraría en un estado de excepción constante, en un campo que abarca toda la superficie de Occidente. Un estado de excepción genera arte de excepción. Así pues, desde los estudios de Memoria, el arte posmodernista podría entenderse como la hegemonización y perpetuación de un arte testimonial incapaz de reintegrar el vacío en la huella mnésica del sujeto.

#### 4. *2030*, de *La Canadiense*

En el desarrollo de mi Trabajo de Final de Máster<sup>12</sup> (2023-2024) en la Universitat de València tuve la oportunidad de presenciar los ensayos y el estreno de esta obra, así como de poder analizar el texto dramático inédito y conversar con algunos miembros de la compañía. La obra fue representada del 19 al 21 de enero del 2024 en el *Teatre el Musical*, en la ciudad de Valencia. Estuvo interpretada por Rubén Cerdà-Bacete, Sara Cerón y Marc Estrellat, y fue dirigida por Francesc Romeu.<sup>13</sup>

La obra sitúa al espectador en 2029, donde el futuro distópico que augura la perpetuación del sistema de producción actual se materializa por momentos. Los protagonistas, un sujeto colectivo o coral, ante el apocalipsis inminente y el colapso climático del planeta Tierra, deciden organizarse para acabar con el régimen capitalista y así sentar las bases de un nuevo mundo que no acabe con toda forma de vida. Así, la obra da paso a diversas escenas en las que se escenifican los debates asamblearios sobre el cómo, el cuándo, el porqué y el contra quién de la lucha revolucionaria. En el transcurso de toda la praxis política y militante que materializa este sujeto coral mediante los debates, se interponen otros cuadros cuya diégesis es independiente a la del resto de escenas y que representan, mediante personajes alegóricos y reales, la ideología que encarna la obra y la compañía. Así, la obra se enmarca en una variante del posdrama muy común: el teatro-ensayo. El espectador entiende que no está asistiendo a la representación de un drama en un sentido estricto, sino que está asistiendo a una clase sobre militancia revolucionaria, tanto teórica como práctica. No solo eso, además, la obra, aunque con tintes postapocalípticos, es capaz de imaginar un nuevo mundo y rechaza los relatos de liberación individual que inevitablemente acaban cayendo en el saco nihilista. Con respecto a las consideraciones que he esbozado anteriormente, me interesa tratar en esta obra la cuestión del universalismo frente al localismo, la pugna aún existente entre lo apolíneo y lo dionisiaco y hacer una serie de anotaciones sobre su capacidad transformadora.

Durante la obra se hacen patentes una serie de ideologemas artísticas<sup>14</sup> que indican una reivindicación de lo local, en este caso de lo valenciano. El idioma más utilizado a lo

---

<sup>12</sup> Mi trabajo giraba en torno al estado del teatro revolucionario en Occidente y fue tutorizado por el Dr. Jesús Peris Llorca.

<sup>13</sup> Ficha técnica. Creación: Colectiva. Intérpretes: Rubén Cerdà-Bacete, Sara Cerón y Marc Estrellat. Dirección: Francesc Romeu. Ayudante de dirección: Carla Cea. Equipo de dramaturgia: Marc Estrellat, Sara Cerón y Francesc Romeu. Escenografía: Carla Cea. Vestuario: *La Canadiense*. Diseño de iluminación: Carla Chillida. Espacio Sonoro: Javi Córdoba y Marc Estrellat. Grafismos: Randoll Rocafort. Audiovisual: Álvaro Blasco y Rubén Cerdà-Bacete. Diseño de cartel: Ana Penyas. Producción: *La Canadiense*.

<sup>14</sup> Entiéndase por 'ideologema artística' la representación artística concreta de la ideología del sujeto o colectivo que opera en el proceso de producción del objeto estético. Véase *Estética de la creación verbal* (Bajtín, 1982).

largo de la obra es el catalán y este convive con el castellano, sobre todo por el estado de diglosia en el que se encuentra en el habla coloquial en el territorio valenciano, pero también con el inglés. La lengua no suele ser un indicador ideológico, pero dada la coyuntura política aún de actualidad que se da en Valencia con respecto al tema lingüístico, en este caso, lo es. Y lo es también porque el valenciano es el idioma común de los militantes revolucionarios en la obra —quienes encarnan la perspectiva ideológica—, mientras que el castellano y el inglés son los idiomas de los políticos, los burócratas y los empresarios que gestionan el capital, como ocurre con los personajes de Isabel Díaz Ayuso o Elon Musk —los Otros—. Así, el idioma es el primer indicador de la apología del localismo como eje de la lucha frente a la barbarie globalista. A esto se suma el sujeto revolucionario reivindicado en numerosas ocasiones: el *llaurador*. El *llaurador* encarna los ideales revolucionarios porque en él se atraviesan dos identidades: la clase y el origen. De nuevo, se presenta otra evidencia del localismo que articula la obra: el origen, en este caso la pertenencia a un territorio cuyo desarrollo económico ha sido tradicionalmente el agrario, es condición *sine qua non* para poder llevar a cabo la revolución. Esto se ve claro cuando al inicio de la segunda escena una voz en *off* opone el «rei» al «llaurador» (La Canadiense, 2024: s.p.). Y junto a estas dos ideologemas, se suman otras de carácter audiovisual en las que se aprecia la belleza del paisaje rural valenciano siendo arrasada por una producción urbanística irracional.

Ahora bien, estos rasgos superficiales de la obra no pueden esconder las estructuras universales que los hacen posibles. Primeramente, la figura del grupo militante como protagonista es una leve adaptación de la estructura héroe-coro de la tragedia griega y, por tanto, del teatro dramático occidental. El protagonismo individual y la encarnación de los valores positivos, en ausencia de un héroe, es asumida por un personaje colectivo. Esta asimilación es un fenómeno generalizado en el teatro político hispano, como se ha demostrado en los encuentros anuales de teatro político hispano dirigidos por la compañía *Atirohecho*.<sup>15</sup> Después, cabría reparar en la dimensión ensayística de la obra —el fenómeno que la hace posdramática—, que es consecuencia de la crisis representacional del teatro occidental. En vez de presentar una fábula como velo encubridor de una ideología determinada, el discurso ideológico de la obra trata de presentarse lo más desnudo posible, sin fábula o historia que valga, para intentar incidir directamente en la realidad. Esta incisión directa no es más que una prueba concreta del viraje de lo representacional a lo reproductivo,

---

<sup>15</sup> Estos encuentros se dan en el Centro Social Okupado Autogestionado *L'Horta*. Véase *Dramaturgia y reflexiones desde el Sur del mundo* (Atirohecho, 2018).

Raúl Cano Cejalvo (2024): «La crisis representacional en el panorama teatral occidental y su repercusión en el teatro valenciano», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 182-200.

que solo puede explicarse a escala global en tanto que el cambio en el modelo de producción y de relaciones capitalistas en el bloque occidental ha virado en el mismo sentido: ya no es necesario ni la simbolización de los objetos ni de los cuerpos para darle un sentido al sistema que los produce, solo es necesario asegurar y naturalizar este sistema mediante su reproducción irracional. Así, lo reproductivo se erige como la ideología artística del bloque occidental, pues no necesita ningún relato previo que lo justifique. Una obra posdramática y a su vez revolucionaria es la que encarna esta ideología para proponer un discurso racional que incida directamente sobre la realidad y pueda cambiar el estado de cosas. Por último, una característica más de las estructuras universales que hacen posible esta obra es su estructura temporal en acontecimientos individuales. Como se ha expuesto anteriormente, la desintegración de lo representacional pasa necesariamente por acabar con la cronología de los hechos. Cada escena se presenta como un cuadro independiente en el que se transmiten ciertas ideas sobre el mundo real. No existe una historia autónoma cuya lógica temporal copte el espectáculo. Si bien las unidades del espectáculo dramático occidental son las de acción, espacio y tiempo, estas son sustituidas por una única unidad de acción que se reproduce mediante la repetición. Esto último se hace visible en la danza contemporánea que practican los personajes y que sirve de nexo entre escenas. De nuevo, este rasgo estructural de la obra no puede entenderse desde la consideración del género teatral a partir de entes más reducidos como el Estado-Nación o el espacio autogestionado, porque, desde un análisis materialista, el sistema de producción que ha provocado este cambio en la estructura del drama es supranacional.

Para finalizar, me gustaría incluir aquí una reflexión que hice a partir de mis conversaciones con los integrantes de la compañía. El estudio del teatro político implica considerar no solo las estructuras teatrales, sino también las estructuras políticas que hacen posible este tipo de teatro. Aunque no voy a hacer ahora una crítica profunda a la ideología política de la compañía, llegué a la conclusión de que el teatro no puede ser revolucionario *per se*. Si se considera el teatro como una burbuja de liberación inmediata, se incurre en la idea del afuera, del no lugar o del espacio liminal que plantea la nueva ideología capitalista como una falsa salida a su sistema de producción. Sin embargo, si este teatro se enmarca en una estrategia de liberación superior, total, y se asume su condición necesariamente capitalista, este puede contribuir realmente a un propósito revolucionario.

## 5. Conclusiones

En conclusión, el término ‘posmodernismo’ resulta útil para referirse de forma abstracta a las consecuencias estéticas de las causas sociales y económicas de la Posmodernidad y del neoliberalismo. Sin embargo, para referirse al fenómeno de reestructuración que sufre el teatro es necesario acudir a la materialización de este posmodernismo: el posdrama y la performance. De estos dos subgéneros llama la atención los siguientes rasgos: la licuación de los límites entre la ficción y la no ficción, la actualización de los presupuestos burgueses — ahora más solipsistas—, la representación de identidades relacionales, fluctuantes y desterritorializadas y el rechazo generalizado por las estructuras fabulares del drama occidental. Este conjunto de rasgos son la consecuencia de la crisis representacional del teatro, vinculado al nuevo sistema de producción capitalista que se impone en el bloque occidental.

No obstante, lo posmodernista no se erige de la nada, sino que forma parte de una genealogía en la que intervienen corrientes como el teatro dionisiaco, el teatro romántico, las dramaturgias de la imagen o las Vanguardias. Así, entender lo posmodernista debe pasar por establecer una diacronía que explique la evolución semiótica de las estructuras estéticas que ahora se imponen. El estudio del *topos*, de la huella mnésica, del acontecimiento y de su relación con el simulacro devienen imprescindibles a la hora de comprender el desplazamiento necesario de la crítica filológica hacia la antropología y la sociología. Asimismo, en cuanto a la consideración del posdrama y la performance y su relación con el canon occidental, este debe pasar necesariamente por asumir el fin de los cánones nacionales dado un sistema de producción supranacional.

Por otra parte, el nuevo teatro ha desarrollado distintas relaciones con lo hegemónico y su legitimación. Se puede concluir que, como la estética burguesa de los siglos XVIII y XIX, la estética posmodernista se plantea como un arma de doble filo que cuestiona y a la vez justifica los medios que la hacen posible. Sin embargo, la crisis idealista del arte burgués ha provocado la emergencia de representaciones cuyo argumento esté desactivado y, sobre todo, su capacidad de transformación social. Uno de los agentes que provocan esta crisis representacional es la existencia de un posible shock en el que el sujeto es incapaz o no tiende a imaginar la realidad a partir de la cadena de acontecimientos. Sea como sea, lo estético es también político y el posdrama igualmente alberga discursos contrahegemónicos que se sirven de las estructuras posmodernistas para intentar cambiar el estado de las cosas.

Por último, el análisis de *2030* da cuenta de que esta crisis representacional debe ser objeto de estudio de la crítica teatral y filológica, pues de ella se deriva el cambio en los presupuestos estéticos que definen este nuevo teatro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. (1997), «¿Qué es un campo?», *Nombres*, X, pp. 91-96.
- ARISTÓTELES. (1974), *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- ARTÉS, Patricia, César de Vicente Hernando, Carlos Pérez Soto y Teatro Público (2014), *Dramaturgias y reflexiones desde el Sur del mundo*, Atirohecho ed., Santiago de Chile, Editorial Popular La Pajarilla.
- AUGÉ, Marc. (2014), *Los «no lugares»: Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BAJTÍN, Mijaíl. (1982), *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
- BAUDRILLARD, Jean. (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- BAUMAN, Zygmunt. (2010), *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BERMAN, Marshall. (2010), *All that is solid melts into air: The experience of modernity*, New York, Verso.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. (1894), *Arroz y tartana*, Barcelona, Plaza & Janes.
- BOLTANSKY, Luc y Ève Chiapello. (2002), *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal.
- BOURRIAUD, Nicolas. (2017), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- BOURRIAUD, Nicolas. (2018), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- BUTLER, Judith. (2006), *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*, Barcelona, Paidós.
- EAGLETON, Terry. (2006), *La estética como ideología*, Madrid, Trotta.
- ECO, Umberto. (1993), *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- ENGELS, Friedrich y Karl Marx. (1991), *La ideología alemana*, Valencia, Universitat de València.
- GARCÉS, Marina. (2021), *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Anagrama.
- GERRIG, Richard. (1988), *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, New Haven, Yale University Press.
- KLEIN, Naomi. (2015), *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós.
- LADDAGA, Reinaldo. (2010), *Estética de la emergencia: La formación de otra cultura de las artes*, Barcelona, Adriana Hidalgo editora.
- LEHMANN, Hans-Thies. (2013), *Teatro posdramático*, México, CENDEAC.
- LOTMAN, Iuri. (1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Akal.
- LYOTARD, Jean-François. (1987), *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
- MORFINO, Vittorio. (2015), «Althusser lector de Gramsci», *UNLP-FaHCE*, XI(1), pp. 43-66.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1970), «Del ámbito de pensamientos de "el origen de la tragedia"» Michel Onfray (ed.), *Obras completas V: La inocencia del devenir*, pp. 13-30, Buenos Aires, Ediciones Prestigio.
- SÁNCHEZ, José A. (2002), *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SCARRY, Elaine. (1985), *The body in pain: The making and unmaking of the world*, Oxford, Oxford University Press.
- SENNETT, Richard. (2019), *La corrosión del carácter: Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo*
- Raúl Cano Cejalvo (2024): «La crisis representacional en el panorama teatral occidental y su repercusión en el teatro valenciano», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 182-200.

*capitalismo*, Barcelona, Anagrama.

SPANG, Kurt. (1991), *Teoría del drama: Lectura y análisis de la obra teatral*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra.

TAYLOR, Diana. (2015), *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones.

ŽIŽEK, Slavoj. (2018), *Acontecimiento*, Madrid, Sextopiso.

*UNA POESÍA QUE NO SE CONSTRUYE EN EL VACÍO:*  
HUELLAS INTERTEXTUALES EN LA LÍRICA DE ROGER WOLFE

MARIANO DOMINGO

<https://orcid.org/0000-0002-9275-7398>

[marianodomingo96@gmail.com](mailto:marianodomingo96@gmail.com)

CELEHIS, UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

**Resumen:** La praxis poética de Roger Wolfe (Kent, 1962) trasciende con creces los estrechos límites impuestos por toda una serie de marbetes críticos (“realismo sucio”, “hiperrealismo”, “neorrealismo”, etc.) que los estudios especializados han propuesto para definir la particular escritura del autor anglo-español. Una de las direcciones en que la poesía de Wolfe desborda tales intentos de circunscripción es la constante recuperación y resignificación de un profundo caudal de textos provenientes de fuentes variadas: la tradición anglosajona y la francesa, por ejemplo, al igual que las letras peninsulares, el siglo de oro y el romanticismo español, así como el realismo social de posguerra y las tendencias últimas de la lírica de fines de siglo XX. Tal operatoria intertextual adquiere formas diversas (entre ellas la parodia) y alcanza incluso productos por fuera de lo meramente literario como lo es, por ejemplo, el discurso crítico. El presente artículo tiene como objetivo indagar en esta vertiente menos explorada de la poética de Wolfe, sus peculiares reapropiaciones de textualidades ajenas y la importancia que revisten para su proyecto escriturario.

**Palabras clave:** Roger Wolfe, Poesía Española, Realismo sucio, Intertextualidad, Parodia.

**Abstract:** Roger Wolfe’s (Kent, 1962) poetic praxis goes beyond the limits imposed by a number of critic labels (“realismo sucio”, “hiperrealismo”, “neorrealismo”, etc.) often proposed by the specialized studies to describe the particular writing of the English-Spanish author. One way in which Wolfe’s poetry exceeds any of those circumscriptions is the constant recycling of a variety of texts from a broad range of sources: the English and French tradition as well as Spanish golden age, romanticism, the post-war social realism and the latest tendencies in poetry at the end of XX century. Such intertextual operation assumes different forms (parody being one of them) and even reaches non-literary products like the critic discourse itself. This article’s objective is to investigate this less explored side from Wolfe’s poetry, its peculiar expropriation of other textualities and the relevance they have for his own writing project.

**Keywords:** Roger Wolfe, Spanish poetry, Dirty realism, Intertextuality, Parody.

## 1. Introducción

En el ya clásico estudio *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), Gerard Genette lleva adelante una exposición de corte estructuralista en torno al fenómeno que dio en llamar “transtextualidad”, es decir, todo aquel vínculo por el que el texto trasciende sus propios límites como unidad singular, autónoma, y entra en contacto con multiplicidad de textos otros, de la más diversa índole. Esta noción, a la que otros autores se han referido con el término de “intertextualidad”, fue estudiada primero por Julia Kristeva, influenciada por la teoría bajtiniana del dialogismo consustancial al hombre. Según Bajtín, todo enunciado que aquel pronuncie estará condicionado por algún otro enunciado anterior, al que responde, mientras prefigura uno o más enunciados posteriores que lo tendrán como antecedente (1988). La transtextualidad, entonces, como cualidad del texto literario para establecer conexiones por fuera de sí, vendría a constituir, según Genette, la base misma de su “literariedad”, su condición esencial, ya sean esas conexiones evidentes o se mantengan ocultas.

José Enrique Martínez Fernández también se interesa por los alcances de la intertextualidad como aspecto insoslayable de la naturaleza de la literatura, al punto de afirmar que «todo texto tiene la posibilidad de convertirse en intertexto» (2001: 78). Las diferentes formas que adopta esta constante retroalimentación entre textos e intertextos es materia de estudio para Genette, quien diferencia al menos cinco clases de relaciones transtextuales, cada una de las cuales supone un vínculo peculiar entre los elementos involucrados. Entre ellas introduce la intertextualidad, como término más acotado, para referir a cualquier situación en la que un texto incorpora a otro, ya a través de la cita o, veladamente, mediante el plagio.

A las cuatro especies de relaciones transtextuales restantes Genette les asigna los nombres de “*paratextualidad*”, “*metatextualidad*”, “*architextualidad*” e “*hipertextualidad*”. Esta última resulta particularmente interesante a los efectos del presente estudio, en tanto agrupa aquellos casos en que a partir de un texto A, primero, se deriva uno segundo, o B, que, aunque no lo mencione, se debe a él de alguna forma y no puede llegar a comprenderse por entero sin tener en cuenta el vínculo de transformación que los une. Por dentro del espectro de la hipertextualidad, Genette ubica y se detiene particularmente en el caso de la parodia, procedimiento por el cual se traslada cierto objeto de su contexto original a otro nuevo, sea un texto o parte de él, una convención de escritura o un género discursivo, con los peculiares

cambios de sentido que tal acomodamiento involucra<sup>1</sup>. Noé Jitrik, en “Rehabilitación de la parodia” (1993), se propone ahondar en este fenómeno de traslado, de transporte, “de canto a un lado”, según la etimología propuesta por Genette<sup>2</sup>, e indica que las transformaciones no atañen solo al objeto nuevo, sino que inciden en el texto fuente y lo modifican irreversiblemente. La parodia, como proceso de relectura, supone una interacción entre esos textos diferentes, entre sus dinámicas singulares y las expectativas con las que el lector se posiciona ante ellos. De entre los muchos teóricos que han encontrado en la parodia un objeto de estudio, destaca la caracterización de Bajtín de la misma en términos del dialogismo que, como consustancial a todo enunciado, hace de la parodia un componente insoslayable de la creación literaria como conjunto.

Por otra parte, es el propio Genette quien reconoce la fundamental connotación irónica de la parodia como procedimiento, el efecto cómico que se produce a expensas del texto o estilo que se elige parodiar. El humor es así, a la vez, resultado y objetivo de la superposición de textualidades que implica el ejercicio paródico según lo entiende la crítica literaria canadiense Linda Hutcheon (1981), especialista en el estudio de la parodia. Tal efecto, que puede alcanzar incluso el rango de lo netamente burlesco, reside principalmente en la desviación de la norma, es decir, en la buscada diferencia de un texto B respecto de uno A, de ese origen reconocible y rastreable. Es por este motivo que, de entre los nexos hipertextuales ya mencionados, la deformación paródica reviste aquí una significación particular, en la medida en que Roger Wolfe hace de ella una herramienta esencial para la construcción de muchos de los textos que se estudiarán a continuación.

## 2. El hipertexto como recurrencia en Roger Wolfe

La obra de Wolfe consta de casi una veintena de títulos, entre poemarios, narrativa, antologías y libros de ensayo, con galardones como el premio *Anthropos* de poesía en 1991 y el *Ciudad de Barbastró* de novela en el año 2000. Nacido en 1962 en el condado de Kent,

---

<sup>1</sup>Genette concibe primero la parodia en los términos de Escalígero, como desviación cómica de un relato épico. La epopeya homérica, por su formulismo y constante repetición, habría sido el primer objeto pasible de ser parodiado. A tal operación de modificación le reconoce Genette tres formas posibles: la aplicación de un texto noble a un tema vulgar, la transposición de un texto noble en un estilo vulgar y la aplicación de un estilo alto, propio de la épica, a un tema no heroico (1989: 22-23). A partir de esa caracterización primera, el crítico francés rastrea la evolución de la cuestión paródica hasta versiones posteriores, menos estrictas, tales como el pastiche satírico, el travestimiento burlesco y la imitación caricaturesca.

<sup>2</sup>Al tratar de definir la parodia Genette opta por indagar en el origen etimológico del término: “La etimología: *oda*, es el canto; *para* “a lo largo de”, “al lado”; *parodein*, de ahí *parodia*, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, deformar, pues, o *transportar* una melodía.” (1989: 20)

Inglaterra, emigró desde niño con su familia a Madrid, con lo cual el bilingüismo se vuelve un aspecto a destacar en su escritura, no solo por la traducción que hace de poemas propios y ajenos, sino también por el caudal de lecturas en inglés que reflejan sus textos. De igual manera, sus estudios universitarios se repartieron entre ambos países, especializándose en lengua y literatura inglesa y francesa.

Desde su primer poemario, *Diecisiete poemas*, publicado en 1986, los especialistas procuraron asociar a Wolfe con la poesía de la experiencia, tendencia predominante en la lírica española por aquellos años, encabezada por el granadino Luis García Montero. Los títulos que siguieron a ese volumen inicial lo colocan definitivamente en el centro de la escena literaria del momento. Entre ellos, *Días perdidos en los transportes públicos*, de 1992, y *Hablando de pintura con un ciego*, de 1993, evidencian ya las líneas principales de pensamiento del autor: el tono siempre irónico, su entero escepticismo frente al arte como vía de expresión, el hastío que provoca la vida urbana. Como parte de una promoción posterior de escritores, se intentó encontrar en su praxis poética una adaptación última a los postulados de aquella corriente, que empezaba a declinar hacia fines de siglo. Su escritura, revolucionaria, un tanto crítica, anti-*establishment*, representaría una nueva vuelta hacia lo público, hacia la calle y lo coloquial, frente al tono templado, más bien “literario” (López Merino, 2010) que dominaba la voz de los primeros poetas de la experiencia.

Sin embargo, Wolfe personalmente se ha encargado de desestimar, pública y enfáticamente, los diferentes marbetes que la crítica literaria ha propuesto con el objeto de encasillar su producción y la de sus contemporáneos. No solo niega vínculos con las tendencias que lo anteceden, sino que da por tierra con cualquier posible etiqueta o clasificación *ad hoc*, en especial aquel mote de “realista sucio”, origen de una acendrada polémica, que el poeta incluso recupera, con ironía y acaso lúdicamente, en algunas de sus propias composiciones. Incapaz de rubricarse a riesgo de ser reducida, la obra del poeta anglo-español se presenta mucho más compleja de lo que los sucesivos acomodamientos críticos han intentado demostrar. En el capítulo “Roger Wolfe: *Todo en la ciudad apesta a muerte*”, que Laura Scarano dedica al autor en su volumen *A favor del sentido. Poesía y discurso crítico*, se sintetiza de la siguiente manera la posición de Wolfe ante el sostenido intento por inscribirlo en cualquier clase de corriente o grupo: «Es muy persistente en sus declaraciones para desprenderse de esa unilateral filiación anglosajona y remarca sus amplias lecturas de varias tradiciones; reconoce una genealogía literaria y cultural más vasta y rica, dentro de ese vocablo ambiguo de “minimalismo”» (2019: 294-295), y cita al propio autor cuando indica que

La buena literatura siempre ha sido minimalista. Desde la Antología Palatina hasta el Romancero, desde Li Po hasta Raymond Carver, las tres reglas de oro se mantienen. Realismo, sobriedad, brevedad. El que desee entablar una discusión con dos mil setecientos años de historia que empiece cuando quiera. Yo seguiré adelante, haciendo las cosas como hay que hacerlas (en Scarano 2019: 294-295).

Al carácter sobrio en general de su poesía, a su predilección por un lenguaje más bien antipoético y por las escenas de la cotidianeidad más tediosa, Wolfe le suma un sinnúmero de referencias a la más variada literatura (española y universal, clásica y actual) como a otros objetos semióticos (la crítica, la música, los medios de comunicación gráficos y audiovisuales, etc.). Las formas en que incorpora esas creaciones ajenas cubren prácticamente todo el espectro de las categorías expuestas por Genette al hablar de transtextualidad, desde la cita, al epígrafe y la referencia. La parodia, se ha dicho, ocupa un apartado a mencionar en la consideración del poeta, quien suele emplearla como medio para introducir una cuota de humor en sus textos, a partir del juego transfigurador de aquellos materiales que el autor se procura de ese depósito interminable que es la tradición literaria.

El presente trabajo tiene pues como propósito revisar la cuestión transtextual en una serie de poemas de Wolfe seleccionados de la antología *Días sin pan*, publicada por la editorial sevillana Renacimiento en el año 2007. Los textos examinados, incluidos originalmente en distintos poemarios entre 1992 y 2001, y algunos otros inéditos, exploran, de las formas más diversas, las relaciones posibles entre el quehacer lírico y su extensa biblioteca literaria y crítica.

### 3. ¿Qué será la poesía?

El primero de los textos relevados, “Poesía”, incluido en el poemario *Enredado en el fango* de 1999, se abre con un título lo suficientemente general como para abarcar diferentes ejercicios metaliterarios que Wolfe suele llevar a cabo (diversos poemas denominados “poéticas”, por ejemplo); un encabezado que comparte con otros textos, presentes algunos incluso en la misma Antología. En el plano textual se advierte, desde la primera línea, el procedimiento intertextual: Wolfe retoma la célebre rima XXI de Gustavo Adolfo Bécquer:

¿Qué es poesía?, dices, mientras clavas  
en mi pupila tu pupila azul,  
¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?  
Poesía... eres tú.  
(2002: 40)

¿Cómo se produce el fenómeno hipertextual de relación inexcusable entre ambos textos? En principio, se abandona la estricta forma dialogal, al emplear la tercera persona y suprimir los signos de interrogación y exclamación. En un primer giro, el intercambio adopta

ahora la apariencia de una anécdota, traída a cuento por el sujeto poético; pierde la inmediatez del esquema de pregunta, repregunta y respuesta becqueriano y adquiere un carácter diferido, aun cuando Wolfe haga uso del presente de los verbos:

Me pregunta qué es la poesía.  
La poesía, le respondo,  
es un rebaño de vacas cruzando un puente  
por encima de una autopista.

Y me mira, y sonrío,  
y eso es poesía,  
también.  
(2007: 151)

Un segundo giro a la materia del poema evocado surge al contestar aquella interrogación sobre la verdadera esencia de la poesía. La imagen del rebaño vacuno atravesando una autopista, hito de la civilización moderna, aunque hilarante, imprevista, se resignifica al examinarla en relación con los lineamientos de la producción poética del propio Wolfe. Por un lado, aparece la cuestión de lo urbano, elemento que es consustancial a la obra del autor contemporáneo. Ausente en el texto de Bécquer, la metrópoli hace entrada y se ubica en tanto que objeto pasible de reflexión poética, a través de una versión nueva de la afamada definición “Poesía... eres tú”. Por el otro, lo estafalario de la réplica, el distanciamiento irónico respecto del hipotexto (o texto A, anterior), inclina el poema nuevo hacia el humor y la mordacidad, clave en su poesía; un filtro a partir del cual el autor anglo-español indagará, sistemáticamente, no solo la literatura, con sus figuras y tendencias principales, sino también la cotidianidad de un existir eminentemente urbano, solitario aun en la multitud, desolador la mayoría de las veces.

Por último, los tres versos de cierre recuperan y concentran la escena becqueriana del intercambio de miradas entre el sujeto poético y su interlocutor. Desde el aspecto formal, el empleo de la repetición de ciertos vocablos: “poesía”, “tu/tú”, “y” (según el caso) emparenta un texto y otro. Sin embargo, el intercambio se desarrolla ahora bajo nuevos términos. La contemplación no acompaña ya la duda, es consecuencia directa del tenor de la respuesta obtenida, pierde el carácter inquisitorial de la pupila ajena clavada en la propia y se vuelve cómplice, con una sonrisa que, replicando el gesto del poema previo, adquiere también estatuto poético, según considera el sujeto lírico que construye Wolfe.

La rima XXI sirve al escritor contemporáneo, en principio, para una reflexión de tinte irreverente respecto de un ideal, cuasi inapresable, de la lírica en la actualidad. Se propone un juego entre dos composiciones, en el cual la postrera evoca el texto becqueriano para descolocarlo, sacarlo momentáneamente de eje y presentar así un acercamiento original para

una incógnita que desvela no solo a los poetas en su praxis, sino a larga lista de teóricos y pensadores: ¿qué es (en definitiva) la poesía? Roger Wolfe prefiere hacer un guiño a la polémica, reutilizando como plataforma la letra de Bécquer, más como parodia que como homenaje. Con ello, se modifica irreversiblemente la lectura de su antecedente, dejando sobre él una marca para la posteridad, al modo de decir de Noé Jitrik (1993). La serie que inaugura la famosa rima becqueriana, replicada infinidad de veces, con múltiples distorsiones, permite a Roger Wolfe asirse de una tradición y darle un giro nuevo, en consonancia con su peculiar tono y sus particulares propósitos poéticos.

Sin embargo, hacia el final del poema, el componente humorístico se ve desplazado por cierto dejo más bien reflexivo-amoroso que recupera la impronta original de Bécquer. Si la sonrisa que le devuelven al sujeto es poesía lo mismo que un rebaño de vacas, bien todo lo demás podría llegar a serlo, con lo cual la esencia de lo poético pierde algo de su aura, de la solemnidad que supo llevar asociada al paradigma lírico de la modernidad<sup>3</sup>. En “Poesía”, Wolfe imita el ademán becqueriano al extender los límites de lo que es intrínsecamente lírico, primero por el humor y luego al reivindicar ese sentimiento que es capaz de provocar la contemplación del objeto amado, materia digna de la más alta expresión poética.

#### 4. El verso como hipotexto

En “Glosa a Celaya” se advierte un proceder similar al de “Poesía” en lo que respecta al nexo hipertextual que vincula la mencionada composición de Wolfe con aquella reconocida sentencia “La poesía es un arma cargada de futuro”, de Gabriel Celaya. Tal definición del quehacer poético, que entre los poetas sociales adquiere carácter de lema, de estatuto, de principio, fue objeto de buen número de apropiaciones de índole diversa<sup>4</sup>, hasta desembocar en la extrapolación contemporánea que presenta Wolfe:

<sup>3</sup> Ya en el año 1967, el poeta ovetense Ángel González había recuperado humorísticamente la rima becqueriana en su “Poética n°4”:

Poesía eres tú,  
dijo un poeta  
—y esa vez era cierto—  
mirando al Diccionario de la Lengua.

<sup>4</sup> La pervivencia de la proclama de Celaya a través de los años se explica no solo por la reiteración de su formulación original sino también de los variados empleos y reacomodamientos que la propia poesía y otros discursos han hecho de estos tres versos y el poderoso mensaje que comprenden. Jorge Riechmann será uno de aquellos que se atreven a desmitificar el postulado celayano. En *Poesía practicable* (1990) su poema “Tráfico de armas” se cuestiona: “¿La poesía un arma / de futuro cargada?” (166) para responder con humor “A lo mejor gastó / mucha pólvora en salvas.” (166). Desde otra perspectiva, Eladio Orta, poeta nacido en Huelva, participante activo del grupo Voces del Extremo, elige titular una de sus composiciones “La poesía es un arma brutal”. Para una revisión más exhaustiva sobre el tema: Bagué Quílez (2017) e Iravedra (2018).

*La poesía  
es un arma  
cargada de futuro.*

Y el futuro  
es del Banco  
de Santander.  
(2007: 128)

En primer lugar, el trasvase de un texto en otro se hace patente por el empleo de la cursiva para marcar la multiplicidad de voces de que se nutre el poema, evidencia de aquel axioma de Genette según el cual: «no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra» (1989: 19). El encabezado que Wolfe da a su texto anticipa la clase de relación que debería de establecerse entre esas voces/textos. La glosa, según la define la Real Academia supone una: «composición poética elaborada a partir de unos versos que aparecen al principio y que se van desarrollando y explicando». Sin embargo, a la encendida consigna de Celaya le opone Wolfe, no una explicación, sino una voz que replica, casi de forma automática, el *slogan* vacío de una entidad bancaria.

Por otra parte, la variación en la fuente no solo da cuenta de la transposición, sino que hace énfasis en el rotundo cambio de tono que se opera de un texto a otro, por la diferencia de sentidos en torno a la noción de “futuro”. La inversión de las connotaciones del término de uno a otro poeta, del *futuro* cargado de expectativas y esperanzas de cambio en la poesía de denuncia social de Celaya al sinsentido del futuro según Wolfe, posesión y monopolio de un grupo multinacional, lema de sus *spots* publicitarios. Entonces, no se intersecan solo dos composiciones líricas, sino que el fenómeno intertextual involucra un tercer elemento: el discurso propagandístico financiero, reconocible para el lector en sus convenciones, sus formas específicas de comunicar y sus objetivos mercadotécnicos.

De esta forma, subvirtiendo los términos del enunciado celayano, presume Roger Wolfe el fin de cualquier propuesta idealista asociada a la labor poética, de una concepción del arte contra la cual reacciona, aquella del compromiso, que ve en la tarea del escritor un catalizador del cambio social, una real potencia revolucionaria alojada en la poesía. La matriz intertextual, el depósito de textos anteriores disponibles (literarios, publicitarios o de cualquier otra índole), sirve una vez más al poeta anglo-español para reflexionar sobre el gran cuadro de la lírica española, con un nihilismo que es cifra del común de sus opiniones.

## 5. “Epitafio”, la parodia de un género

De Quevedo a García Lorca, transitando por Gloria Fuertes, José Hierro y hasta Juan Gelman, son muchos los poetas de habla hispana que a lo largo de la historia han decidido

darle el título de “Epitafio” a una (o varias) de sus composiciones. Al hacerlo también, Wolfe activa en el lector una serie de expectativas asociadas a la clase de escritos que se reúnen bajo tal denominación. A esta relación compleja entre género, texto y expectativas se refiere Genette al plantear la noción de “architextualidad”, en tanto que la conciencia de que cada texto, como unidad significativa, representa un eslabón en la cadena que forma un género en particular, se explicita o no tal pertenencia mediante títulos, subtítulos, aclaraciones o comentarios posteriores.

Algunas de las características tradicionalmente vinculadas al epitafio, como composición de homenaje *post mortem*, han sido la solemnidad, la sobriedad, la nostalgia por el pasado ya perdido, el enaltecimiento de ciertos hechos destacables y la incitación a una vida plena, como enseñanza para generaciones futuras. Sus orígenes se remontan hasta la Antigüedad clásica, siendo Platón uno de los primeros en cultivarlo y el italiano Míturno el primero de sus preceptistas, bajo la premisa de la *brevitas*: debía el epitafio consistir en un número reducido de versos y contener solo lo que fuera esencial para atraer la atención del lector y sorprenderlo al pasar (López Poza, 2008: 826). A lo largo del tiempo ha adoptado diferentes configuraciones formales, ya en verso ya en prosa, y se ha independizado de la mera inscripción funeraria para volverse un género discursivo en sí mismo<sup>5</sup>, del que Wolfe se apropia, descentrándolo, adoptando sus convenciones para luego subvertirlas con nuevos propósitos, alejados ya de los meramente celebratorios.

“Aquí yace un hombre” (2007: 184), se lee al comienzo, fórmula típica de apertura que encabeza multiplicidad de epitafios; así traza Wolfe un vínculo directo con el objeto original de tal clase de composiciones. Sin embargo, el resto de su texto se desentiende de esa conexión inicial y presenta el memorial de alguien cualquiera, sin la necesidad de adjudicarle un nombre, carente de señas o laudos que lo singularicen. Antes que un individuo prefiere describir un tipo: el del antisocial. Figura recurrente en su poesía, involucra aquel sujeto que frecuenta los espacios más sórdidos de la ciudad, que se regodea a oscuras en su soledad, desentendido de relaciones filiales o vínculos de cualquier otra clase.

---

<sup>5</sup> El epitafio, definido por el diccionario de la RAE como: «Inscripción que se pone, o se supone puesta, sobre un sepulcro o en la lápida o lámina colocada junto al enterramiento», encuentra sus primeras manifestaciones en la Grecia clásica. Representa una derivación hacia lo funerario de un género mayor, el epigrama, escrito breve grabado sobre una piedra u otro objeto, que suele exponer cierta clase de pensamiento ingenioso, sarcástico o cómico (Guillén, 2003: 4). Entre sus cultores más antiguos figuran Platón, Teócrito y Meleagro de Gadara. Buena parte de sus composiciones fueron reunidas en la llamada *Antología Griega*, compilación de poemas que aglutinó autores tanto griegos como latinos y sirvió de modelo a dos de los grandes escritores de epigramas del Imperio Romano: Catulo y Marcial. La recuperación de la antología en Italia en el siglo XV y el contacto con España durante el Renacimiento desembocó en una cuantiosa imitación y producción de epitafios a lo largo del Siglo de Oro, por parte de poetas de la talla de Quevedo, Lope de Vega y Cervantes (López Poza 2008).

El epitafio que construye Wolfe desarticula progresiva y soterradamente las directivas que han regido al género durante largo tiempo. En primer lugar, la solemnidad pretendida se desvanece en cuanto decide destacar, antes que cualquier otro valor, que el hombre en cuestión “era alto / delgado”. El elemento corporal, perecedero, ya caduco, antecede a los actos y principios de trascendencia que prioriza habitualmente el epitafio, interesado en subrayar aquellos aspectos del recorrido vital del ser que lo sobreviven aun tras la muerte. A continuación, el texto procede a reseñar los hitos en la existencia del homenajeado, ¿hazañas militares?, ¿conquistas amorosas?, ¿participación en política?, ¿cultivo de las artes? Nada de eso, el recuerdo que deja el paso de este hombre es el de un existir improductivo, desperdiciado en pasatiempos considerados ociosos, carentes de beneficio práctico:

se pasaba la vida  
sentado en penumbras de cocinas  
de casas de arrabal  
fumando cigarrillos  
y preguntándose  
por el sentido de las cosas.  
(2007: 184)

El quietismo que invita a la divagación cuasi filosófica es una imagen en la que reincide la poesía de Wolfe. La voz a la que da forma suele tomar la palabra desde un profundo y silencioso aislamiento, ya sea en lo íntimo de su departamento, en la última mesa de un bar perdido o en el rincón más oscuro de un parque municipal. Desde allí, cuando la exasperante rutina de escritor se lo permite o bien como forma de evadirse de ella, un ficcional poeta gusta detenerse en ciertas meditaciones, lo mismo metafísicas que sociológicas, políticas, literarias, etc., con un regusto ácido y, la mayoría de las veces, con sentencias poco esperanzadoras.

En consonancia, para este particular homenaje, cualquier llamamiento a las juventudes venideras se encuentra negado: no hay apelación al *carpe diem*, no hay conciencia del *tempus fugit* ni pretendido carácter ejemplar, sino simplemente la conmemoración, en la muerte, de un estilo de vida ordinario, proclive a perderse en el anonimato. El epitafio en cuestión bien podría servir como esquila en recuerdo de ese sujeto escriturario, antisocial y crítico que deambula por la poética del autor anglo-español. Roger Wolfe elige entonces una forma harto cultivada, reciclando sus fórmulas, desviando sus directrices, manipulando su objeto primario y elabora a partir de ella algo nuevo: una composición *in memoriam* para aquel individuo cuya única trascendencia en la vida consiste en haber sido enteramente intrascendente. En este caso, la parodia, como procedimiento, opera una desautomatización de las expectativas asociadas al género que se anticipa en el título.

## 6. ¿Quién hará el trabajo sucio?

La exploración intertextual en la lírica de Roger Wolfe no se limita a la incorporación de géneros discursivos, moldes estróficos y composiciones ajenas; las expresiones del otro, bajo la forma de la cita, tienen lugar dentro de esa experimentación. En “El trabajo sucio”, el español vuelve sobre un enunciado de su amigo, el vasco Karmelo Iribarren, también poeta, encargado de la selección para la antología *Días sin pan*<sup>6</sup>. En “Fax a los poetas”, parte del volumen *Serie B* (1998), Iribarren escribe:

No se preocupen.  
Ustedes sigan  
adornando  
sus jodidos arbolitos  
de Navidad.

Yo haré  
el trabajo  
sucio.  
(2015: 96)

Se introduce aquí de lleno en aquella mencionada discusión teórica de época, en relación a la etiqueta de “realistas sucios”, denominación asociada por la crítica a los escritores españoles de fines de siglo XX que, a imitación de su contrapartida norteamericana, mostrarían una predilección por los espacios, los sujetos y las conductas más sórdidas y corrompidas de la sociedad contemporánea. El marbete, instalado con celeridad, fue tenazmente rechazado por los propios autores, bajo pretexto de que su realismo, más bien *neorrealismo* o *hiperrealismo* (López Merino, 2005), lejos de regodearse en lo pretendidamente sucio, se proponía “manchado de vida”, interesado por la naturaleza más prosaica de lo cotidiano, despojada de todo idealismo, sin excluir ningún aspecto, por más repulsivo que pudiera parecer al potencial público lector.

---

<sup>6</sup> Verónica Leuci, en su artículo “Wolfe/Iribarren: en torno de la tradición propia”, explora en profundidad las diferentes aristas del vínculo construido entre ambos poetas, más allá de la pretendida singularidad con la que se presentan ante el panorama contemporáneo de la literatura española. Al indagar la clase de relaciones que unen a estos autores y sus textos, señala: «Estas posturas y miradas marcadamente insulares del ejercicio poético comienzan a matizarse a través de diversas capas de lectura que traslucen otros aspectos de sus caminos poéticos. Primero, al bucear en sendas obras de ficción, asaltan al lector atento múltiples coincidencias y asociaciones nominales. Estas surgen por ejemplo a partir de dedicatorias: recordemos sin ir más lejos que el libro en el que se incluye nuestro poema-epígrafe, *Mensajes en botellas rotas*, de Wolfe, está dedicado a “Karmelo Iribarren, colega en la supervivencia”, así como varios poemas de Iribarren están dedicados a Wolfe. Aparecen asimismo epígrafes con lazos y evocaciones explícitas entre uno y otro (una cita de Wolfe prelude la obra completa de Iribarren, sea por caso), además de variados guiños intertextuales y referencias a poemas de uno y otro... El universo textual, en sus poemas y bordes paratextuales, entreteje pues los nombres de esos poetas solos y solitarios, individualistas, que se entrecruzan sin embargo en la ficción y abren puentes y ventanas múltiples de enlaces y juegos de espejos». (2019: 5).

Con sarcasmo, el texto de Iribarren funciona como declaración de principios para los autores de esta nueva corriente, encargados de un supuesto “trabajo sucio”, es decir, ocupados en mirar a su alrededor y dar testimonio del existir actual en toda su complejidad, incluso sus aristas más escandalosas: la vida marginal, las adicciones, las estrecheces económicas, la corrupción, los pequeños fracasos diarios, etc.

¿Qué lugar hace Wolfe a los versos de Iribarren?, ¿de qué manera entran a funcionar en un texto nuevo? La respuesta se devela compleja, en la medida en que las palabras de su amigo se evocan reiteradamente, con nuevas implicancias cada vez. Emplearlas como título abre ya la puerta a la polémica, trae a colación, desde un principio, lo que ha sido un extendido debate, difundido en el campo académico, respecto al cual la postura de Wolfe se ha hecho pública: «el *dirtyrealism* es una cosa que no existe, como todo lo que se inventan los críticos» (2010). El lector se ve impelido entonces a ocupar el lugar de espectador silencioso en una discusión que enfrenta, de un lado, a los nuevos autores, del otro, una crítica literaria que urge por definirlos y categorizarlos.

Luego, el texto presenta, a modo de epígrafe, los últimos tres versos del poema de Iribarren. Wolfe hace explícito el puente que une una composición con otra y obliga a leer ambas en paralelo. En el ya mencionado *Palimpsestos*, Genette piensa el procedimiento del epígrafe en términos de lo que entiende como “paratexto”, concepto que vendría a agrupar todo aquel elemento que acompaña al cuerpo del texto e incide de alguna forma en su lectura, a saber, títulos, subtítulos, prólogos, epílogos, comentarios, ilustraciones, etc.

La primera línea del poema introduce un ejercicio autorreferencial en la voz de la primera persona: «He vuelto a la poesía» (2007: 181). Los interrogantes se disparan: ¿qué lo ocupaba previamente?, ¿por qué motivo la abandonó en primer lugar?, ¿ha vuelto a escribir o a leer?, ¿a qué clase de poesía ha regresado? Sobre este último punto precisa, a renglón seguido:

A la que siempre  
me ha gustado:  
la poesía elegíaca, narrativa,  
de reflexión profunda  
y medidas dosis de ensimismamiento.  
(2007: 181)

Bien vale detenerse en tal descripción; una lírica ensimismada, reflexiva, elegíaca (y por tanto nostálgica, vuelta hacia el pasado) supone una praxis poética que se aparta del estudio sobre la realidad más inmediata. La preferencia inclina la voz hacia una poesía vuelta sobre sí misma, como objeto, reavivando otra histórica polémica, ya no local sino extendida

en tiempo y espacio: entre los partidarios de una literatura como espejo de lo real circundante y aquellos que la conciben en tanto que espacio desprendido de todo lo extra literario, autónomo, regido por reglas que le son peculiares. La cuestión en torno del supuesto “trabajo sucio” al que alude Iribarren se inscribe en este debate y Wolfe amplía sus miras, al ubicar al sujeto en la posición de lector:

Leo a Parcerisas, a Joan Margarit.  
Releo a Juan Luis Panero,  
a Cesare Pavese y a Cernuda.  
Descubro los poemas amorosos  
de Abelardo Linares. Me deslumbro.  
(2007: 181)

De los nombres mencionados, varios remiten a esa noción de poesía autoconsciente, autorreflexiva, que se ha cultivado en España durante los primeros años de experimentación vanguardista, con Cernuda involucrado. Una noción que vuelve a tomar fuerza con el fenómeno de los novísimos, del que Panero participa, aunque lateralmente. La obra de Francesc Parcerisas, traductor y crítico catalán, brevemente asociada a esas indagaciones de los setenta, ahonda más tarde en la vertiente intimista. Por su parte, Cesare Pavese se erigió, desde los años treinta, en uno de los faros de la lírica italiana, con su singularísima reunión de componentes narrativos, referencias clásicas y observación extrañada de la realidad de posguerra. Completan el cuadro de Wolfe dos peculiares autores contemporáneos. Primero, el multipremiado poeta y arquitecto Joan Margarit, quien encuentra en la poesía uno de los últimos reductos de combate posibles frente a la intemperie moral actual (Espinosa de los Monteros: 2021); segundo, Abelardo Linares, exponente de la poesía española actual, editor y librero virtual.

¿Con qué objeto procede la voz a tal enumeración? Busca con ella establecer un parangón para reflexionar en torno a su propia expresión poética, posicionándose ahora en su rol de autor. Ante su obra, el poeta, a medias entre el sujeto biográfico Roger Wolfe y el ficcional, reconoce cuán poco tiene en común su poesía con aquella. Opone, con evidente desilusión, la afición por el leer a la responsabilidad de lo que, dice, debe escribir. Ahora bien, ¿qué fuerza lo obliga a apartarse de la lírica que más lo atrae?, ¿cómo se explica su deber escribir algo distinto?, ¿responde a una convicción ética o a la lógica de un mercado editorial que condiciona al autor? La irrupción de lo real, en la imagen de pilas de ropa sucia, interrumpe tales predicamentos y especulaciones. Lo bajo, por inmediato, se prioriza por sobre cualquier clase de reflexión teórica posible, y es ahí donde la cita emerge y se revaloriza: «El trabajo sucio. / Alguien –como dice / mi amigo Iribarren- lo tiene que hacer» (182).

José Enrique Martínez Fernández, en sus estudios sobre intertextualidad literaria, dedica un apartado a la cita y la define de la siguiente manera: «Citar es introducir el discurso de otro en el propio discurso; de otra manera, es introducir en el discurso propio la voz de otro locutor, reproduciendo sus palabras directamente o sintetizándolas, reelaborándolas, reformulándolas» (2001: 83). Resta entonces analizar qué efecto producen las palabras del poeta vasco, introducidas por tercera y última vez en el texto de Wolfe. Parafraseada, la conciencia del autor frente a la tarea que se le impone viene a cerrar un movimiento que equipara ambos textos. El poema parece conjugar así, en la imagen que aúna a ambos poetas, proyectos poéticos que conjugan el ingreso de la vida, de la calle, de la realidad y sus actores más marginales dentro de las páginas poéticas, coexistiendo sin embargo con imágenes y tonos poéticos que no desdeñan lo elegíaco, la tradición, y lirismos de factura más clásica.

## 7. Una lírica que se construye en el intertexto

En último lugar, se propone un breve análisis en torno a “Metafísico estáis”, incluido en *Mensajes en botellas rotas*, del año 1996, entramado por un conjunto de referencias intertextuales diversas. Ya desde su encabezado se pone al lector sobre la pista intertextual al replicar aquel comentario que Babieca, legendaria montura del Cid Campeador, hace a Rocinante, en el hilarante intercambio del soneto del prólogo de Cervantes a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*: «B. Metafísico estáis. R. Es que no como» (Cervantes 2004: 25). Tal encabezado, además de conectar la composición con uno de los textos clásicos del Siglo de Oro español, prefigura la actitud del sujeto lírico en referencia al asunto que desarrolla en el cuerpo del poema. “Metafísico estáis” bien podría funcionar como la respuesta, extrañada, admirada, que merece “el tipo” al que alude en el poema, a quien Wolfe decide evitar nombrar:

«... he aquí el milagro  
de una lírica  
que se construye  
en el vacío...»  
(2007: 104)

El componente hipertextual adquiere aquí un segundo nivel, Wolfe incorpora a su poema un texto otro, aunque parafraseado, que, a su vez, versa sobre la propia escritura. Tal valoración se desprende del artículo “Del nuevo realismo: La confirmación poética de Roger Wolfe” (1993), firmado por Miguel García-Posada para el suplemento “Babelia” del diario español *El País*, recopilado posteriormente en el volumen de *Poesía en el campus* (1998) dedicado a Wolfe. Con este proceder, entran en juego varias de las categorías que Genette

propone en su intento de caracterizar el fenómeno de la transtextualidad, es decir, «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (1989: 9-10). Por un lado, el análisis de García-Posada toma la forma del comentario y entabla, con el resto de la poética de Wolfe, un vínculo de tipo metatextual. Por el otro, la cita a través de la cual el poema introduce esa misma crítica Genette la comprende como la forma explícita de la intertextualidad, relación de presencia efectiva de un texto A en otro B. De esta manera, al diálogo entre Babieca y Rocinante del título, al intercambio entre la voz poética y “el tipo”, se suma un tercer contrapunto, el de los textos incrustados mediante la cita y el comentario.

Ahora bien, al leer la reflexión de García-Posada que se incluye como parte del poema, se advierte cómo el poeta elige otro medio e insiste en convocar textos ajenos para expresar esa misma conciencia de la falta, de la pérdida, ese *memento mori* clásico. En este caso, recurre a otro exponente fundamental del Siglo de Oro, Francisco de Quevedo, específicamente a su famoso soneto de 1607, en el que se lee:

Miré los muros de la patria mía,  
si un tiempo fuertes ya desmoronados  
de la carrera de la edad cansados  
por quien caduca ya su valentía.  
(...)

Vencida de la edad sentí mi espada,  
y no hallé cosa en que poner los ojos  
que no fuese recuerdo de la muerte.  
(1994: 26)

Y, apropiándose de estas líneas, readaptándolas, busca a su alrededor una respuesta que ofrecer al crítico; pero debe de admitir, en clave contemporánea, recreando esa voz desalentada de Quevedo, el abrumador peso de las circunstancias:

y miré los muros  
de esta casa  
que no es mía  
y no hallé cosa  
en que poner los ojos  
que me ayudara  
a pagar el alquiler.  
(2007: 104)

Superado por entero, el sujeto cierra, de una vez y por todas, la serie de intercambios por la que se urde el poema: «Y tuve que darle / la razón». El discurso de la crítica, contra el que el propio Wolfe ocasionalmente se rebela, termina por exceder a la voz, agobiada como se encuentra por las obligaciones de una difícil realidad inmediata que, se ha dicho, ocupa un lugar preponderante en la praxis poética del autor anglo-español. El ya citado capítulo de

Scarano recupera una definición por demás elocuente del propio poeta en torno a su forma de entender ese realismo:

El propio Wolfe en *Hay una guerra* precisa su concepción del realismo, basado en “el brutal choque del individuo con el medio circundante”. Aclara que “no estoy hablando -ni he estado hablando nunca- de hacer fotografías, pintar bodegones o recoger conversaciones con una grabadora, sino de meter los dedos del alma en el enchufe de la realidad hasta carbonizarse” (2019: 298)

Entonces, en “Metafísico estáis”, oscilando entre el humor y el desasosiego, se intersecan varios de los componentes distintivos que hacen a la lírica de Wolfe. Por un lado, como se ha tratado de evidenciar, la importancia de los vínculos intertextuales, de la incorporación de textos otros, en este caso, del Siglo de Oro y la crítica literaria, como medio para la expresión de significados diversos, a través de la manipulación de la tradición textual, por vías de la cita, el comentario, la parodia, el paratexto, etc. Por otro lado, la angustia por la deuda del alquiler es reflejo de la pretensión *hiperrealista* de Wolfe, es decir, del principio de presentar lo real sin tapujos, aun en sus aspectos menos halagadores, a veces a través del humor. «El humor desenmascara, deja de lado la altivez y se atreve a decir lo que otros callan» (2016: 52), plantea Verónica Leuci, al estudiar las diferentes formas que adopta lo cómico en la poesía a lo largo de la historia y en poetas españoles contemporáneos como Ángel González, Jon Juaristi y el mismo Wolfe.

Por último, el poema exhibe un coloquialismo que lo emparenta con aquella búsqueda de los realistas sucios norteamericanos por una expresión lo más despojada y sobria posible. La llaneza de términos y enunciados, el registro cotidiano que emplea el sujeto, frente a la florida retórica de “el tipo”, es una marca preponderante en toda la escritura de Wolfe, lo que motiva aquella opinión de García-Posada que da origen el poema y una reflexión como la que sigue:

el más nuevo de los poetas españoles recientes transfigura la mediocre materia urbana en un discurso líricamente eficaz. Valgan poemas como *La música*, *Déjate* o *El extranjero*. Wolfe consigue en estas composiciones extraer potencialidades estéticas inusitadas de un vocabulario antipoético (verbigracia, «recordar al menos una noche / de jodienda infame y canallesca», «ni un puto número que digitar»). Como ocurre siempre en discursos de esta índole, es el contexto verbal (la creación de un clima adecuado) el que dota de persuasión, de legitimidad, a ese léxico de circulación lírica tan ardua, aunque tan ligado —y no es casual— a la lengua coloquial en uso. (1997: 7-8)

En síntesis, Wolfe encuentra en el postulado de García-Posada motivo y materia suficiente para dar forma a una composición en la que el intercambio hipertextual acompaña el diálogo entre un sujeto acuciado por su realidad cotidiana y un discurso crítico, con el que el autor suele entrar en conflicto. Aun ante este dilema, prevalece como directriz el afán

testimonial; aunque ni come ni encuentra con qué pagar el alquiler, aunque en su prédica Rocinante denostaba tanto al amo como a su escudero, el ficcional poeta no puede sino acordar con el milagro que planteaba aquel rimbombante comentario.

## 8. Conclusiones

A lo largo del trayecto aquí propuesto se ha procurado indagar en uno de los ejes más interesantes y poco explorados de la poética de Roger Wolfe: su base intertextual, la clase de vínculos que sus textos mantienen con múltiples discursividades y voces precedentes. La manipulación de versos famosos, de fragmentos y hasta de ciertas tipologías y géneros aparece como una operatoria recurrente en la poesía del autor anglo-español. Desde las revisitadas líneas de aquella disquisición romántica de Bécquer, hasta la opinión de García-Posada en torno a su particular forma expresiva, pocos materiales se resisten a ser objeto de la apropiación hipertextual que suele impulsar el proceso creativo de gran número de las composiciones de *Días sin pan*.

Los textos que hemos recorrido, extraídos de una selección que resume buena parte de la obra de Wolfe, permiten dar cuenta de que tal recurrencia es lo suficientemente significativa como para reconocer en ella uno de los cimientos de su praxis poética. La cita, la paráfrasis, el epígrafe, la reapropiación paródica, son algunos de los mecanismos de los que se sirve la escritura de Wolfe para hacer entrar en sus poemas un importante caudal de referencias que complejizan el sentido último de los enunciados. Junto a la pretensión hiperrealista y su uso particular del lenguaje, sobrio, coloquial; junto también a su humor penetrante y su talante irónico y sarcástico, se conjugan pues, en su poética, asimismo, como uno de los ejes que vertebran su escritura, los vínculos y diálogos intertextuales. Estos conectan su poesía, por último, con tradiciones diversas, revelando el armazón complejo y multivocal de una poesía que se construye muy lejos del vacío.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, Ignacio y SCHWARTZ Lía, (eds.), QUEVEDO y VILLEGAS, Francisco de (1998), *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2017), «¿Cargada de futuro? Del manifiesto al eslogan», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, nº 2, pp. 317-335.
- BAJTIN, Mijaíl (2005), *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BAJTIN, Mijaíl (1988), *Problemas de la poética en Dostoiévski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2002), *Rimas*, Publicaciones Aula de Letras.

- CERVANTES, Miguel de (2004), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Buenos Aires, Losada.
- DE VILLENNA, Luis Antonio (2000), «Realismo limpio», *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española.*, Valencia, Pre-Textos, pp. 185-186.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, María Jesús, «La intemperie moral» [en línea]. *The objective*. 19 de febrero de 2021, [<https://theobjective.com/elsubjetivo/opinion/2021-02-19/la-intemperie-moral/>] (28/06/2024)
- GARCÍA POSADA, Miguel (1997), «Del nuevo realismo: La confirmación poética de Roger Wolfe.», *Poesía en el campus: Roger Wolfe*, Revista de Poesía, María-Ángeles Naval (coord.), n.º 40. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 7-8.
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GUILLÉN, José. (2003), *Epigramas de Marco Valerio Marcial*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- HUTCHEON, Linda (1981), «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía.», *Poétique*, n.º 45, París, pp. 173-193.
- IRAVEDRA, Araceli (2018), «¿La poesía es un arma de futuro cargada? Los compromisos poéticos posmodernos o el canon bajo sospecha», *Estudios filológicos*, 61, pp. 243-263.
- IRIBARREN, Karmelo (2015), *Seguro que esta historia te suena. Poesía completa (1985-2015)*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- JITRIK, Noé (1993), «Rehabilitación de la parodia», *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, pp. 7-24.
- KRISTEVA, Julia (1978), *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos.
- LEUCI, Verónica (2020), «Wolfe/Iribarren: en torno de una tradición propia», Céspedes, Jaime, *Actas de las X Jornadas Internacionales/Nacionales de historia, arte y política*, Tandil, Universidad Nacional del Centro, pp. 508-517.
- LEUCI, Verónica (2016), «Humor y poesía: Travesías teóricas y voces poéticas», *Poéticas. Revista de estudios literarios*, vol. III, n.º 3, pp. 31-57.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2010), «Sobre la presencia de Roger Wolfe en la poesía española (1990-2000) y revisión del marbete “realismo sucio”», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 31, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2008), «El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)», *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 85, pp. 821-838.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23ªed., en [<https://dle.rae.es/epitafio>]
- SCARANO, Laura (2009), «Tres voces inconformistas en la *aquejarre* urbana (Beltrán, Riechmann y Wolfe)», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- QUEVEDO, Francisco de (1994), *Antología poética, Edición, introducción y notas de José María Pozuelo*, Barcelona, RBA Editores.
- WOLFE, Roger (2007), *Días sin pan*, Sevilla, Renacimiento.