

ESCRITURAS DE LA CARNE

POÉTICAS DEL CUERPO EN LAS LITERATURAS
HISPÁNICAS



MARÍA HERNÁNDEZ
RODRÍGUEZ (COORD.)

cuadernos de
leph

EQUIPO EDITORIAL

Dirección

Jorge Arroita (Universidad de Salamanca)

Secretaría

Marina Capasso (Universidad de Salamanca)

Coordinación interseccional

Claudia De Medio (Università degli Studi di Torino / Universitat de Barcelona)

María Hernández Rodríguez (Universidad de Valladolid)

Equipo editorial

Álvaro Arango Vallejo (Universität Bonn)

Carmen Belén Carmona Gil (Universidad de Granada)

Andrea Carretero Sanguino (Universidad Complutense de Madrid / Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»)

Mónica Casado Folgado (Universidad de Salamanca)

Carlos Cazares (Université Paris 8 Vincennes - Saint Denis)

Jara de Domingo Murillo (Universidad Complutense de Madrid)

María Helena Fernández Serrano (Università di Pisa)

Garazi Folio Gallaga (Universidad Complutense de Madrid)

Joan Antoni Forcadell (Universitat Autònoma de Barcelona)

Daniela Fuentes Aja (Universidad de Salamanca)

Jose Manuel Llopis Piquero (Universidad de Santiago de Compostela)

Jorge Marín Blanco (Universidad de Málaga)

Isabel Marqués Pedraza (Universidad de Málaga)

Julie Martz (Université de Strasbourg)

Maravillas Moreno Amor (Investigadora independiente)

Gabriela Ortega Martín (Universidad de León)

Jesús Miguel Pacheco Pérez (Universidad de Murcia / Fundación Séneca)

Clara Siminiani León (Université de Strasbourg / Universidad de Alcalá)

María Sotelo Rodríguez (Universidad de Valladolid)

Andrea Venerina (Università degli Studi di Firenze)

COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL

Ángel Abuín González (Universidade de Santiago de Compostela, España)

Natalia Álvarez Méndez (Universidad de León, España)

Josefa Álvarez Valadés (Le Moyne College, Estados Unidos)

Marina Bianchi (Università degli Studi di Bergamo, Italia)

Juan Manuel Carmona Tierno (Universidad de Sevilla, España)

Diana Castilleja (Vrije Universiteit Brussel / UCLouvain Saint-Louis Bruxelles, Bélgica)

Jaime Céspedes (Université d'Orléans)

Cecilia Eudave (Universidad de Guadalajara, México)

Sergio Fernández Martínez (Universidad de Burgos, España)
 Beatriz Ferrús Antón (Universitat Autònoma de Barcelona, España)
 Clea Gerber (Universidad Nacional de General Sarmiento / Universidad de Buenos Aires, Argentina)
 Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense de Madrid, España)
 Guillermo Laín Corona (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)
 Teresa López-Pellisa (Universidad de Alcalá, España)
 Audrey Louyer (Université de Reims Champagne-Ardenne, Francia)
 Ivette Martí Caloca (Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico)
 Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia)
 Jaume Peris Blanes (Universitat de València, España)
 Adolf Piquer Vidal (Universitat Jaume I, España)
 Carolina Pizarro Cortés (Universidad de Santiago de Chile, Chile)
 Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante, España)
 Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel, Suiza)
 Fernando Sanz-Lázaro (Austrian Academy of Sciences)
 Sabine Schlickers (Universität Bremen, Alemania)
 Valeria Stabile (Università di Bologna, Italia)
 María Isabel Toro Pascua (Universidad de Salamanca, España)
 Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco UPV/EHU, España)
 Maria Teresa Vera-Rojas (Universitat de les Illes Balears, España)
 Sultana Wahnón (Universidad de Granada, España)
 Christian Wentzlaff-Eggebert (Universität zu Köln, Alemania)

ÍNDICE

Habitar la carne, escribir el cuerpo: materialidad, vulnerabilidad y resistencia en las literaturas hispánicas	
MARÍA HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ	6-23

MONOGRÁFICO

Metáforas de naturaleza, cuerpo y revolución política en «Madre Patria», de Teresa P. Mira de Echeverría: una inversión del mito de la creación artificial	
SARA MOLPECERES ARNÁIZ	24-46
Abyección, corporalidad y maternidad en <i>Cuerpo Ca(¿)a</i> (1985) de María Auxiliadora Álvarez	
PAULA DOCE GONZÁLEZ	47-66
«¿De qué materia están hechas las ausencias?» The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature	
FLORIAN LÜTZELBERGER	67-94
Las maternidades de Daniela Rea: un <i>Fruto</i> del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados	
RICARDO MARRERO GIL	95-120
Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en <i>Lo que hay</i> de Sara Torres	
MÓNICA PIFERRER GÓMEZ	121-141
Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en <i>Panza de burro</i> y <i>Leche condensada</i>	
MARIOLA BASCUÑÁN TAMARIT	142-165
Los horrores del cuerpo en <i>Mandíbula</i> , de Mónica Ojeda	
VIRGINIA CIRANI	166-187
Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en <i>El cuarto mundo</i> y <i>La cresta de Ilión</i>	
MARÍA GABRIELA REASCOS ALVEAR	188-206
Narrar la enfermedad: cuerpo e identidad en <i>Todo lo que aprendimos de las películas</i> de María José Navia Mairena	
LUZ E. SERRANO DÍAZ Y EDUARDO TADEO FERRER CHÁVEZ	207-221
Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por <i>Manzanilla del insomnio</i> (2002), de Ivón Gordon Vailakis	
ALBA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ	222-243
La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico	
TERESA DE JESÚS ÁNGELES GALIANO	244-263
El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en <i>Impresiones de Kitaj. La novela pintada</i> (1989), de Julián Ríos	
MARÍA SOTELO RODRÍGUEZ	264-283
El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significante intersemiótico	
SERGIO FERNÁNDEZ MARTÍNEZ	284-300

MISCELÁNEA

Écfrasis y transmedialidad en *Un jardín olvidado*, de Luis Bagué Quílez
JESÚS MIGUEL PACHECO PÉREZ 301-322

EDICIONES CRÍTICAS DE TEXTOS BREVES

«Evocación de Carmen Amaya», de Sebastià Juan Arbó
Edición de JOAN ANTONI FORCADELL 323-365

ENTREVISTAS

Habitar el cuerpo, habitar el espacio. Entrevista a Pilar Adón
SARA VILLAR MARTÍNEZ 366-375

RESEÑAS

María de Zayas y Sotomayor, *La traición en la amistad*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2024, 201 pp.
NATALIA LIZETH MENDO TOVAR 376-378



**HABITAR LA CARNE, ESCRIBIR EL CUERPO: MATERIALIDAD,
VULNERABILIDAD Y RESISTENCIA EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS**

**INHABITING THE FLESH, WRITING THE BODY: MATERIALITY,
VULNERABILITY, AND RESISTANCE IN HISPANIC LITERATURES**

MARÍA HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

<https://orcid.org/0000-0001-8188-6584>

maria.hernandezr@uva.es

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Nada que venga
del interior de los animales me asusta
porque ese interior de huesos y arterias
se parece al mío
(Ojeda, 2020: 21)¹.

Es imposible habitar un mundo sensible sin habitar el cuerpo de uno, por mucho que las corrientes filosóficas dualistas hayan tratado de pensar la razón como una entidad no encarnada. Desde la Grecia clásica, el cuerpo y el alma se han visto taxativamente separados, relacionando habitualmente el primero con lo femenino, lo animal y lo impuro, y el segundo con lo masculino y lo ordenado (Lloyd, [1984] 2023: 22-27). No obstante, como reza la cita de Ojeda que abre este monográfico, el interior de huesos y arterias de los animales «se parece al mío» de manera

¹ Fragmento perteneciente al cuento «Sangre coagulada», inscrito en *Las voladoras* (2020).

irremediable. Incluso el cristianismo, profundamente heredero del dualismo platónico, muestra ciertas grietas en esta concepción escindida del ser humano. El evangelio de Juan empieza diciendo: «En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios» (Juan 1,1)², para solo unos versículos después afirmar: «Y aquel Verbo fue hecho carne, y habitó entre nosotros» (Juan 1,14). Por más que tratemos de desligarnos de lo corporal, la experiencia humana se revela como necesariamente encarnada.

En un momento histórico en el que parece más posible que nunca trascender lo corpóreo y convertirnos en meros entes virtuales, insertos en un mundo cada vez más tecnificado, en el que «hablar con alguien» es el equivalente a enviarle un mensaje de texto, y que Daniel Escandell describe como «un mundo de personalidades fragmentadas, sesgadas según el deseo del propietario de sus máscaras» (2016: 12), cabe preguntarse dónde queda lo sensible. Los avatares y los perfiles de los universos virtuales se convierten en «cuerpos sin carne» (García-Moncó, 2024), extensiones corporales del yo que sustituyen a la materialidad propia del ser humano. Esta aparente desmaterialización puede relacionarse con lo que Rosi Braidotti denomina la «condición posthumana», entendida como una transformación de las fronteras entre naturaleza y cultura que obliga a reconsiderar tanto la concepción tradicional del sujeto —cartesiano, racional— como sus relaciones con la tecnología y con otras formas de vida (2013: 2-3). Sin embargo, desde esta perspectiva, lo virtual no comporta necesariamente la desaparición del cuerpo; antes bien, da lugar a nuevas formas de corporeidad tecnológicamente mediadas.

En este sentido, la crítica fenomenológica reciente ha puesto de relieve que, pese a la promesa de un cuerpo desligado de su soporte físico, ninguna virtualidad puede sustituir a la autopercepción táctil de la carne (García-Moncó, 2024: 274). En palabras del investigador Íñigo García Moncó, «in the digital system minimal luminous bodies can imitate life, but only the flesh perceives and interprets those movements, that light, that imitation; only the flesh can remember itself in them, because only the flesh lives» (2024: 275).

Quizá porque la experiencia encarnada es la única forma que tenemos de estar en el mundo y porque, como apunta García-Moncó, «solo la carne vive», la cultura contemporánea ha vuelto al cuerpo con una insistencia singular. El siglo XX supone un punto de inflexión en la

² Se utiliza la edición de 1953 de *La Santa Biblia*, traducción de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera (Sociedades Bíblicas Unidas, Buenos Aires).

María Hernández Rodríguez (2026), «Habitar la carne, escribir el cuerpo: materialidad, vulnerabilidad y resistencia en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 6-23.

mirada sobre este, que deviene objeto privilegiado de estudio, tal y como apunta Jean-Jacques Courtine (2006b: 21-25) en la introducción al volumen colectivo *Historia del cuerpo: las mutaciones de la mirada en el siglo XX*: la medicalización se obsesiona con el cuerpo sano (Moulin, 2006); el Proyecto Genoma Humano convierte el ADN en mapa, código o patrimonio universal (Keck y Rabinow, 2006); el deseo se hace público y los cuerpos, cada vez más visibles (Sohn, 2006); el entrenamiento se erige como piedra angular que soporta el ideal de un aspecto físico soñado (Vigarelo, 2006a); la deformidad y la anomalía se categorizan como discapacidad (Courtine, 2006a); y los estadios, las pantallas y los escenarios convierten el cuerpo en el principal soporte de exhibición (Vigarelo, 2006b; Baecque, [2005] 2006; Suquet, 2006; Michaud, 2006). El reverso de esa centralidad del cuerpo sano de la que habla Anne-Marie Moulin (2006) se explora en el artículo de Luz E. Serrano Díaz y Eduardo Tadeo Ferrer Chávez, incluido en el presente monográfico, sobre los cuentos «Mal de ojo» y «Dependencias» de María José Navia.

Esta hipervisibilidad de la carne —esta sociedad de la transparencia, que diría Byung-Chul Han (2013)— no puede entenderse como un fenómeno neutro. Es, más bien, el síntoma de una gestión de los cuerpos cada vez más minuciosa que actualiza, en el mundo contemporáneo, el concepto foucaultiano de *biopolítica*. Anne-Marie Sohn advierte, siguiendo a Michel Foucault, que «la burguesía del siglo XIX, con su “Voluntad de saber” y de control de los cuerpos, había definido una biopolítica del sexo que se proponía normalizar los comportamientos privados mediante el control de las mujeres, los niños y la sexualidad no reproductiva» (2006: 108). Este modelo se modifica a lo largo del siglo XX, cuando la progresiva legitimación del placer y el cuestionamiento de la división entre normalidad y desviación debilitan las normas de la castidad y de la heterosexualidad conyugal. Sin embargo, el retroceso de esas normas no supone el fin del control, sino su reformulación: la sexología terapéutica inaugura «una nueva normalización de las conductas mediante la búsqueda del éxito sexual» (Sohn, 2006: 113), mientras que la creciente medicalización somete especialmente a las mujeres a una vigilancia continuada. Se mantiene, en definitiva, aunque mediante mecanismos renovados, el disciplinamiento de los cuerpos que quedan en los márgenes o, en otras palabras, de todos aquellos cuerpos que no se ajustan al modelo del sujeto cartesiano, como apuntaba Braidotti (2013). Una de las formas contemporáneas de este disciplinamiento es, precisamente, la violencia

estética, estudiada por Mariola Bascuñán Tamarit en este monográfico a partir de las novelas *Panza de burro* y *Leche condensada*.

Sin embargo, en las sociedades posindustriales, marcadas por la lógica del capitaloceno, este disciplinamiento se ha desplazado del cuerpo individual al cuerpo «dividual». Como advirtió Gilles Deleuze en su célebre diagnóstico de las sociedades de control, los individuos «han devenido “dividuales” y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o “bancos”», de manera que «el hombre ya no está encerrado sino endeudado» ([1990] 2006: 3-4). Esta forma de vigilancia difusa, que deja atrás el encierro disciplinario en cárceles, escuelas y fábricas, y lo sustituye por la modulación continua, encuentra su reverso más extremo en lo que Achille Mbembe ha teorizado como *necropolítica*. Para el autor, si Foucault entendía el biopoder como «ese dominio de la vida sobre el que el poder ha establecido su control» (Mbembe, 2011: 20), Mbembe subraya que la soberanía contemporánea se ejerce, en última instancia, mediante «la voluntad y capacidad de matar para vivir» (2011: 25). En consecuencia, ciertos cuerpos — feminizados, racializados, empobrecidos, enfermos— quedan expuestos a una violencia normalizada que la literatura hispánica no deja de nombrar.

A esta literatura que permite pensar la gestión política del cuerpo se suman dos aportaciones que permiten precisar con mayor detalle el estatuto de la carne expuesta a la soberanía contemporánea. Giorgio Agamben, retomando y radicalizando la intuición foucaultiana, sitúa en el centro de la modernidad política la figura de la nuda vida, la vida del *homo sacer*, que es aquella «vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable» (Agamben, [1995] 1998: 18). Esta reducción del cuerpo a mera existencia biológica, desprovista de toda protección jurídica, encuentra un correlato inevitable en los cuerpos migrantes, sobre los que reflexiona el artículo de Alba Fernández Rodríguez acerca de la diáspora judía en Latinoamérica.

Judith Butler completa este cuadro al desplazar el foco desde la soberanía hacia la distribución desigual de la vulnerabilidad: «el “ser” del cuerpo al que se refiere esta ontología es un ser que siempre está entregado a otros: a normas, a organizaciones sociales y políticas que se han desarrollado históricamente con el fin de maximizar la precariedad para unos y de minimizarla para otros» (Butler, [2009] 2010: 15), de modo que «ser un cuerpo es estar expuesto a un modelado y a una forma de carácter social, y eso es lo que hace que la ontología del cuerpo

sea una ontología social» (2010: 15). Leídos en conjunto, Agamben y Butler permiten pensar la carne no solo como objeto de gestión biopolítica, sino como el lugar mismo donde se decide, de manera desigual, qué vidas resultan dignas de duelo y cuáles quedan reducidas al silencio y a la invisibilidad. Como afirma la filósofa: «[i]f a life is not grievable, it is not quite a life; it does not qualify as a life and is not worth a note. It is already the unburied, if not the unburiable» (Butler, 2004: 34). Esta distribución desigual de la vulnerabilidad y del duelo atraviesa el artículo de Mònica Piferrer Gómez sobre *Lo que hay*, de Sara Torres, donde la pérdida materna y la ruptura amorosa cuestionan las jerarquías afectivas y las temporalidades normativas del luto. También Florian Lützelberger analiza el aborto espontáneo y el aborto inducido como experiencias relacionales que buscan inscribirse en redes colectivas, mientras que Ricardo Marrero Gil estudia en *Fruto*, de Daniela Rea, unas maternidades atravesadas por la precariedad, la interdependencia y la ética de los cuidados.

No es de extrañar, por tanto, que en el centro de esta encrucijada entre la trascendencia virtual y el protagonismo de la corporeidad, se haya producido, en las últimas décadas, lo que se ha venido a llamar el «giro corporal» en los estudios humanísticos: esto es, un viraje en los intereses de los investigadores que ha situado el cuerpo y sus expresiones en el centro de la reflexión cultural. Este cambio suponía una modificación del paradigma metodológico tradicional —en el que, como se ha argumentado, la razón ocupaba un lugar jerárquicamente superior—, y proponía «una reconceptualización del lugar del cuerpo, con lo que se dignificaba la materialidad de la carne y el acceso a una nueva cognoscibilidad del mundo basada en lo sensorial» (Coello, 2024: 201).

La literatura hispánica no queda al margen de esta fructífera tensión; al contrario, ha convertido al cuerpo en uno de los laboratorios de experimentación más fértiles. En ella, la carne comparece como herida, como materia sometida a la precariedad, al duelo y a la violencia, pero también como metáfora, como recuerdo, como lenguaje, como exceso o como matriz simbólica. Como escribió Simone de Beauvoir, «el cuerpo no es una cosa, es una situación: es nuestra forma de aprehender el mundo y el esbozo de nuestros proyectos» (Beauvoir, [1949] 2017: s.n.), una idea que atraviesa, de un modo u otro, todos los trabajos reunidos en este número. En esta línea, buena parte de la teoría contemporánea sobre la corporalidad ha insistido en pensar la carne no como mero soporte del sujeto, sino como experiencia propiamente vivida, como construcción

social e, incluso, como superficie de inscripción estética, tal como propuso Thomas Csordas al reclamar una antropología de la encarnación (*embodiment*) que entendiera el cuerpo no como objeto cultural, sino como sujeto, como el «existential ground of culture» (Csordas, 1990: 5). Al fin y al cabo, como afirmaba ya Maurice Merleau-Ponty en 1945: «yo no estoy delante de mi cuerpo, estoy en mi cuerpo, o mejor, *soy mi cuerpo*» (Merleau-Ponty, [1945] 1993: 167).

Desde esa premisa, en el monográfico número 20 de *Cuadernos de Aleph*, titulado «Escrituras de la carne: poéticas del cuerpo en las literaturas hispánicas», conviven textos dedicados a la literatura contemporánea española y latinoamericana con otros que atienden a la narrativa de vanguardia, a relecturas de la guerra, a la poesía visual o al relato fantástico. Se despliegan, asimismo, perspectivas que van desde la fenomenología y la imagología hasta la crítica feminista, los *mad studies*, la teoría de la abyección, la reflexión intermedial, la crítica *queer* o la ética de los cuidados, sin olvidar las aportaciones más recientes del posthumanismo, la ecocrítica corporal y la teoría decolonial. El resultado es un volumen amplio y heterogéneo, pero profundamente coherente, en el que la corporalidad comparece como umbral del lenguaje, lugar del dolor y del deseo, archivo de la memoria, territorio político, dispositivo de control y foco de resistencia. De hecho, uno de los mayores logros de este número reside precisamente en la amplitud de su arco histórico, geográfico y metodológico, convirtiéndose así en algo semejante al propio cuerpo. Jean-Luc Nancy ([1992] 2003), en su obra de referencia *Corpus*, enfatiza precisamente la dimensión fragmentaria y abierta del cuerpo: frente a la idea clásica de unidad, el autor lo entiende como un corpus discontinuo, un conjunto de zonas o partes permeables al dolor, la enfermedad, la pérdida, la intervención técnica o el deseo. Siguiendo el pensamiento de Nancy, Vladimir Alvarado Ramos arguye que no existe «totalidad del cuerpo, no hay unidad orgánica. Hay piezas, zonas y fragmentos. No hay cuerpo, hay cuerpos, *corpus*» (2025: 23).

Esta pluralidad de aportaciones confirma la potencia heurística del cuerpo. La carne se presenta en estas páginas como la columna vertebral de un organismo cuasi-vivo que permite leer de forma conjunta experiencias aparentemente alejadas entre sí, desde la pérdida gestacional hasta la monstruosidad, desde la violencia estética hasta la prosopografía bélica, desde el duelo lésbico hasta la construcción mítica del útero artificial.

Esta apertura hacia lo posthumano y la ecocrítica corporal queda esbozada en algunas de las aportaciones de este volumen y, por tanto, merece una consideración más detenida. Stacy

Alaimo ha propuesto pensar la corporalidad contemporánea desde la noción de «trans-corporalidad», según la cual «the exposed subject is always already penetrated by substances and forces that can never be properly accounted for» (2016: 5), de manera que «the human body is radically open to its surrounds and can be composed, recomposed and decomposed by other bodies» (2016: 28). Esta imagen de una carne porosa dialoga de forma clara con la teoría de la abyección de Julia Kristeva, que Paula Doce González emplea en este volumen para analizar la corporalidad y la maternidad en *Cuerpo Ca(z)a*, de María Auxiliadora Álvarez. Kristeva subraya que «lo abyecto, objeto caído, es radicalmente excluido, y [...] atrae hacia allí donde el sentido se desploma» (Kristeva, [1980] 1989: 8). Esta figura del límite, del contacto con lo intolerable, abre espacios de inestabilidad en los que la subjetividad debe redefinirse. Asimismo, el concepto kristeviano enlaza con las aportaciones de Donna Haraway que, desde la teoría feminista y tecnocultural, reformula la corporalidad a partir de la noción de *cyborg*, un ser híbrido que desestabiliza las fronteras entre organismo y máquina. Se trata este de «a hybrid creature, composed of organism and machine» (Haraway, 1991: 1), como lo son los vientres artificiales del relato «Madre Patria», de Teresa P. Mira de Echeverría, analizado por Sara Molpeceres Arnáiz en este volumen. Bajo este marco, la monstruosidad se vuelve política, puesto que, en palabras de Haraway, «monsters signify» (1991: 2). Estos cuerpos liminales cuestionan el concepto de pureza y permiten pensar identidades situadas, interdependientes y tecnológicamente mediadas. Esta dimensión fronteriza de la corporalidad se desarrolla asimismo en el estudio de María Gabriela Reascos Alvear sobre *El cuarto mundo* y *La cresta de Ilión*, que examina la hibridación de las voces y la construcción narrativa de sujetos corporales situados en los bordes sociales, sexuales y discursivos.

El concepto de pureza es también esencial para leer las aportaciones del monográfico. La antropología y la sociología han estudiado el cuerpo como constructo social, simbólico e histórico, tratando de comprender cómo la cultura y las relaciones modelan los gestos, hábitos y significados que quedan inscritos en la carne. En esta línea, David Le Breton ([1992] 2018) argumenta que, al ser la existencia, en primer lugar, corporal, el cuerpo aparece como vector de sentido en un espacio social determinado. A partir de esta concepción del cuerpo como portador de sentido social, algunos investigadores se han interesado en los mecanismos a través de los cuales las culturas establecen sus normas, sus valores y sus categorías en relación con la

materialidad corporal. Así, nociones como pureza, impureza, contaminación o tabú no pueden ser entendidas como conceptos irracionales ni como mera superstición; en realidad, estos conceptos construyen complejos sistemas simbólicos ligados al orden social, la cohesión comunitaria o las fronteras culturales. El cuerpo expresa los límites, las jerarquías y las tensiones de la sociedad en la que habita, dinámica que Mary Douglas (1966) ilustra cuando sostiene que la suciedad y la contaminación no son otra cosa que «materia fuera de sitio» ([1966] 1973: 60). Esta capacidad del cuerpo para materializar fronteras ideológicas se aprecia en el trabajo de Teresa de Jesús Ángeles Galiano, quien estudia la prosopografía en las novelas de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial como instrumento de francofilia, germanofobia y construcción discursiva del otro.

En la misma línea, el cuerpo rechazado, liminal e impuro suele relacionarse con el cuerpo monstruoso. Si Haraway afirmaba que los monstruos *significan*, Jeffrey Jerome Cohen iba un paso más allá y dictaminaba lo siguiente:

The monstrous body is pure culture. A construct and a projection, the monster exists only to be read: the *monstrum* is etymologically «that which reveals», «that which warns», a glyph that seeks a hierophant. Like a letter on the page, the monster signifies something other than itself: it is always a displacement, always inhabits the gap between the time of upheaval that created it and the moment into which it is received, to be born again (1996: 4).

Algunos artículos del monográfico, como el de María Sotelo Rodríguez, encuentran en esta potente afirmación de Cohen un sustrato enormemente fértil. También Virginia Cirani examina en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda, cómo la locura femenina, el deseo y la abyección convierten el cuerpo monstruoso en una fuerza subversiva frente al orden patriarcal. En el mismo sentido, Mabel Moraña, en su ineludible obra *El monstruo como máquina de guerra*, expone lo que sigue:

Foucault y otros estudiosos de la biopolítica han analizado el proceso de disciplinamiento del cuerpo social desde el siglo XVII y su cristalización en las políticas poblacionales del XVIII [...]. Esta transformación de las políticas del cuerpo (individual y colectivo) surgirá del desarrollo mismo de la sociedad industrial, y se corresponderá con los cambios en la configuración del Estado y en la implementación del derecho. En este contexto cultural e ideológico, el monstruo captura la imaginación como materialización de miedos terrenales y también como elemento que convoca el pensamiento científico y desafía los avances de la tecnología, al señalar un límite biológico, epistémico, a la razón moderna (2017: 73).

Teniendo en cuenta este amplísimo marco, el presente monográfico puede leerse como un caleidoscopio de las múltiples maneras en las que el cuerpo irrumpe en las literaturas

María Hernández Rodríguez (2026), «Habitar la carne, escribir el cuerpo: materialidad, vulnerabilidad y resistencia en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 6-23.

hispanicas. Los trabajos aquí reunidos no se limitan a señalar la corporalidad como tema recurrente en un conjunto de obras; al contrario, examinan de qué forma el cuerpo altera los regímenes de representación, desestabiliza los géneros literarios, obliga a repensar la noción de sujeto y redefine la relación entre experiencia sensible, lenguaje y forma poética. En este sentido, como recuerda Rodolfo Wenger Calvo al sintetizar el pensamiento de Merleau-Ponty, «la corporeidad no habla, es muda» (2015: 229), por lo que el escritor debe traducir ese mutismo en palabras: la literatura «es el pasaje del cuerpo al lenguaje; es una puesta en palabras del silencio; es una metamorfosis de la experiencia corporal muda» (229). Esta conversión de la experiencia corporal en lenguaje adquiere una dimensión material en el artículo de Sergio Fernández Martínez sobre los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna, donde el cuerpo se vuelve superficie textual, arquitectura del poema y significante intersemiótico.

En la apertura del número se sitúa el artículo de Sara Molpeceres Arnáiz —madrina del mismo—, titulado «Metáforas de naturaleza, cuerpo y revolución política en “Madre Patria”, de Teresa P. Mira de Echeverría: una inversión del mito de la creación artificial». Que este trabajo encabece el volumen no es una cuestión baladí, pues su lectura del cuerpo femenino desde la mitocrítica, la ciencia ficción y la política de la reproducción ofrece una puerta de entrada especialmente fértil al conjunto del monográfico. En el artículo, el relato de un gigantesco vientre artificial permite indagar cómo los discursos sobre el cuerpo se articulan mediante metáforas naturales, animales, monstruosas y tecnológicas. Lo artificial se asocia al progreso, al orden y a la pureza, mientras que lo corporal femenino queda ligado a la animalidad, la suciedad o la amenaza; sin embargo, el relato subvierte ese mito al convertir precisamente la gestación natural y el cuerpo de la mujer en el germen de la revolución política. Leído desde su posición inaugural, este artículo plantea ya algunos de los grandes problemas que recorrerán el resto del número: la disputa por la legitimidad de los cuerpos, la fabricación cultural de la diferencia sexual, la politización de la reproducción y la capacidad de la literatura para desactivar imaginarios normativos.

Un primer eje vertebrador del volumen, en diálogo directo con esa apertura, está constituido por las maternidades, los cuidados, la pérdida reproductiva y las políticas del cuerpo femenino. En este núcleo se sitúa, en un registro poético y psicoanalítico, «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985), de María Auxiliadora Álvarez», de Paula Doce

González, donde se examina la relación entre abyección, corporalidad y maternidad. El cuerpo materno, leído desde Julia Kristeva y desde la noción de *chora* como espacio previo a la significación, se configura aquí como superficie porosa, expansiva, líquida, animal y monstruosa: un lugar donde la separación entre sujeto y objeto, yo y otro, forma y exceso, se vuelve inestable. Este trabajo hace visible uno de los nervios más interesantes del monográfico: la manera en que la literatura aborda aquello que el orden simbólico necesita expulsar para sostener la ficción de una subjetividad coherente. La maternidad se aleja de su imagen idealizada para convertirse en escenario de trauma, ambivalencia y perturbación estética, y el lenguaje mismo se quiebra — mediante fragmentación sintáctica, ausencia de puntuación y ruptura del verso tradicional— para dar cuenta de ese retorno de lo real que la abyección activa.

A esta línea se suma el trabajo de Florian Lützelberger, «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», el cual examina un corpus contemporáneo atravesado por el aborto espontáneo, el aborto inducido y la pérdida reproductiva como dimensiones conflictivas de una idea plural y no lineal de maternidad. Al poner en diálogo los textos autoficcionales de Paula Bonet, la antología *Maternidades cuir*, *Código Rosa* de Dahiana Belfiori y *Yo aborté* de Sara Martín García, el artículo sostiene que, pese a sus marcadas diferencias ideológicas y formales, todos ellos insisten en las dimensiones relacionales y colectivas de la experiencia reproductiva. El cuerpo, en esta lectura, no es solo un receptáculo biológico, sino que se revela como lugar de conflicto discursivo donde dolor, genealogía femenina, duelo, vergüenza y politización del relato se entrelazan.

En el mismo eje se encuentra el artículo de Ricardo Marrero Gil, titulado «Las maternidades de Daniela Rea: un *Fruto* del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados». Su lectura subraya la potencia de una narración polifónica que desborda la crónica tradicional para pensar las maternidades en plural, no como destino biológico cerrado, sino como espacio relacional atravesado por la precariedad, la vulnerabilidad y la interdependencia. El estudio resulta especialmente significativo porque desplaza el debate corporal a un territorio discursivo no siempre priorizado por la crítica literaria: el de unas escrituras híbridas donde documento, memoria, escucha y elaboración estética se entreveran. La maternidad aparece

entonces no como esencia, sino como red de voces y de cuerpos expuestos, lo que convierte a la obra *Fruto* en una forma de empalabramiento de la carne y de sus afectos.

También desde el territorio de las maternidades, aunque en clave relacional y afectiva, Mònica Piferrer Gómez analiza *Lo que hay*, de Sara Torres, en su trabajo «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay*, de Sara Torres». El interés de este estudio reside en mostrar cómo ambos lutos no se desenvuelven en compartimentos separados, sino que se pliegan uno sobre otro y hacen del cuerpo un espacio *metacutáneo* donde placer y dolor, deseo y pérdida, memoria y presencia se sincronizan. La autora propone una lectura *queer* del duelo, cuestionando las jerarquías afectivas y las temporalidades normativas que rigen culturalmente la experiencia del luto, y recurre al concepto de tacto como forma de conocimiento encarnado que conecta memoria, deseo y cuerpo del otro.

Si Piferrer Gómez muestra cómo las normas culturales jerarquizan los vínculos y prescriben las formas legítimas de vivir el duelo, Mariola Bascuñán Tamarit desplaza esta reflexión hacia los mecanismos que regulan la apariencia y la experiencia de los cuerpos feminizados, cuestión que constituye el segundo eje temático del número. Su estudio, titulado «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* y *Leche condensada*», parte de un diálogo con la teoría feminista para explorar la tensión entre el cuerpo vivido y el ideal normativo de belleza, mostrando cómo el canon se impone como mecanismo de regulación sistémica y cómo la literatura puede abrir fisuras en esa lógica. La propuesta resulta clave para este volumen porque desplaza el foco hacia una violencia no siempre reconocida como tal: aquella que disciplina la corporeidad mediante imágenes, expectativas de género, racismo, gordofobia, edadismo y clasismo. Frente a ello, las novelas estudiadas activan una política de la habitabilidad del cuerpo, en la que amistad, deseo, escritura y goce funcionan como prácticas de resistencia.

Esta articulación entre violencia, deseo y resistencia reaparece, llevada a un extremo más perturbador, en «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», de Virginia Cirani. Si en las novelas estudiadas por Bascuñán Tamarit la amistad, la sexualidad y el goce permiten habitar el cuerpo frente a las imposiciones del ideal estético, en *Mandíbula*, los vínculos afectivos entre mujeres y la reapropiación del deseo se internan en los territorios de la locura, la abyección, el dolor y la muerte. Desde el cruce entre feminismo, *mad studies* y estudios del cuerpo, el artículo

sostiene que la locura femenina y el deseo corporal actúan como fuerzas subversivas frente al orden patriarcal, en diálogo con la dimensión ético-política que Judith Butler otorga a la vulnerabilidad diferencial de los cuerpos. En lugar de restituir una identidad estable, estos vínculos entre las protagonistas deshacen sus límites y cuestionan las nociones normativas de salud, crecimiento y feminidad. Así, en el artículo, la carne se presenta como el principal medio de autoconocimiento y como espacio desde el que imaginar subjetividades no reconciliadas con la razón patriarcal.

La desestabilización de la identidad unitaria que Cirani analiza a través del contacto corporal encuentra una nueva formulación en el artículo de María Gabriela Reascos Alvear, titulado «Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en *El cuarto mundo* y *La cresta de Ilión*». Aquí, la autora estudia cómo el límite se convierte en el espacio mismo desde el que se configura el sujeto. Reascos Alvear compara *El cuarto mundo*, de Diamela Eltit, y *La cresta de Ilión*, de Cristina Rivera Garza, tomando el borde como categoría central en su análisis. Ambas novelas articulan una hibridación de voces y corporalidades desde una conciencia histórica, sociocultural y de género que experimenta con los límites del lenguaje y la configuración del sujeto. La noción de frontera no designa solo en estas obras un espacio geográfico o político, sino también una condición corporal, sexual, discursiva y perceptiva.

Si en las novelas analizadas por Reascos Alvear la identidad se configura en el contacto conflictivo con la frontera y la alteridad, en los cuentos estudiados por Luz E. Serrano Díaz y Eduardo Tadeo Ferrer Chávez es la enfermedad la que quiebra la aparente estabilidad del sujeto y revela su dependencia de la mirada y del discurso ajenos. Su artículo, titulado «Narrar la enfermedad: cuerpo e identidad en *Todo lo que aprendimos de las películas* de María José Navia», examina la enfermedad como lenguaje y como superficie donde se proyectan tensiones socioculturales en los cuentos «Mal de ojo» y «Dependencias». A partir de una concepción posmetafísica de la identidad, el estudio muestra que el cuerpo enfermo desestabiliza la autopercepción y obliga a pensar el yo como construcción relacional, siempre dependiente de redes discursivas frágiles.

El tercer eje del monográfico gira en torno al cuerpo en su relación con la memoria, la historia y la inscripción artística. La dimensión relacional del cuerpo que se comentaba a propósito del artículo de Serrano Díaz y Ferrer Chávez unas líneas atrás adquiere una orientación

diferente en «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio*, de Ivón Gordon Vailakis», de Alba Fernández Rodríguez. Frente a la enfermedad que quiebra la autopercepción en los cuentos de Navia, el tacto permite aquí recomponer una memoria familiar y una pertenencia dispersas. El poemario crea una poética sensorial en la que el cuerpo funciona como acceso a la experiencia colectiva de la diáspora judía en Latinoamérica. El estudio se centra de manera particular en el tacto y en las manos, entendidos tanto en su relación con la escritura como en su valor perceptivo, ritual e identitario. Este desplazamiento hacia una fenomenología de lo manual y de lo táctil resulta muy sugerente porque permite explorar cómo la carne no solo padece, sino que también recuerda, transmite, hereda y reinscribe historias de desplazamiento, convirtiéndose en archivo vivo y soporte de una memoria en la que confluyen interseccionalmente raza, género y religión.

Del cuerpo como archivo de una memoria colectiva se pasa, en el artículo de Teresa de Jesús Ángeles Galiano —«La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico»—, al cuerpo como superficie de inscripción ideológica. A través del análisis de la prosopografía en las novelas de Blasco Ibáñez sobre la Gran Guerra, la autora muestra cómo la descripción física participa en la construcción propagandística del *otro*, reflejando la francofilia y la germanofobia del escritor. El análisis de Ángeles Galiano muestra cómo el cuerpo puede funcionar como un dispositivo político de clasificación y exclusión.

Esta dimensión histórica y política de la inscripción corporal también está presente en el trabajo de María Sotelo Rodríguez, «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos». La autora aborda la obra como artefacto intermedial donde lo grotesco y lo monstruoso se desplazan del ámbito de la alteridad fantástica al de la memoria histórica y cultural. A través de la desarticulación, la torsión y la hipertrofia, el cuerpo se convierte en superficie de inscripción de traumas y memorias, a la vez que el diálogo entre palabra e imagen intensifica la dimensión crítica del dispositivo narrativo.

En esta misma línea intermedial, el artículo de Sergio Fernández Martínez, titulado «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significante intersemiótico», cierra la sección monográfica del número. Este autor estudia los poemas de

Amalia Iglesias Serna desde la intersemiosis y la materialidad del signo. Sus poemas totémicos y caligramáticos transforman la anatomía humana en soporte textual y ritual, de tal modo que la figura corporal deja de ser solamente referente para devenir arquitectura del poema. Frente a la desmaterialización tecnológica del presente —esa misma desmaterialización que la crítica fenomenológica del «cuerpo sin carne» describe como una aspiración dualista y ahistórica—, estos cuerpos-poema rescatan una conciencia rehumanizadora apoyada en el trazo manual, la memoria ancestral y una visualidad que se resiste a la virtualidad del sujeto contemporáneo.

Más allá de este cierre, el interés por la confluencia entre cuerpo, arte y memoria se prolonga en la edición preparada por Joan Antoni Forcadell de «Evocación de Carmen Amaya», ensayo biográfico inédito de Sebastià Juan Arbó concebido para el proyecto frustrado *La rueda del tiempo*. El estudio preliminar reconstruye la historia de este proyecto y sitúa el texto dentro de la producción ensayística del escritor, al tiempo que expone los criterios seguidos para cotejar los tres testimonios conservados y ofrecer una versión ortotipográficamente modernizada. La semblanza recorre la trayectoria de Carmen Amaya desde el Somorrostro hasta su consagración internacional y combina el relato biográfico con el recuerdo de una de sus actuaciones. En ella, la danza aparece como manifestación corporal de una vocación a la que la artista subordina su existencia, mientras el cuerpo se presenta simultáneamente como instrumento expresivo, espacio de memoria y materia sometida al esfuerzo, la enfermedad y el agotamiento. La edición incorpora así al volumen la dimensión histórica y performativa de la corporeidad.

La reflexión sobre el cuerpo y la creación continúa en «Habitar el cuerpo, habitar el espacio. Entrevista a Pilar Adón», donde Sara Villar Martínez conversa con la escritora acerca de la presencia de la corporalidad en su obra. El diálogo parte de una concepción del cuerpo no como objeto contemplado o descrito desde fuera, sino como escenario de la experiencia y medio de percepción del mundo. A través de cuestiones relacionadas con el movimiento, el cansancio, el frío, el miedo o la búsqueda de seguridad, Adón explica cómo los gestos y las sensaciones físicas le permiten caracterizar a sus personajes y mostrar su relación con el paisaje, los animales y los espacios que habitan. La conversación aborda asimismo los límites corporales, la vulnerabilidad, la interiorización de las relaciones de poder y la permanencia material de quienes ya no están. Sus respuestas perfilan, en conjunto, una poética de la percepción encarnada en la que el cuerpo registra la experiencia antes de que esta pueda formularse mediante el lenguaje.

En definitiva, el recorrido trazado por estas contribuciones permite reconocer un doble movimiento. Por un lado, el cuerpo aparece sometido a discursos y dispositivos que lo clasifican, jerarquizan o exponen de manera desigual; por otro, nunca se limita a ser una superficie pasiva sobre la que actúa el poder. La carne recuerda, desea, establece vínculos, produce conocimiento y ensaya formas de resistencia. Vulnerabilidad y agencia no constituyen, por tanto, polos opuestos y excluyentes, sino que pueden percibirse como dimensiones que se implican mutuamente. Es precisamente porque el cuerpo está abierto al contacto, a la mirada y a la acción de otros por lo que puede ser herido, pero también por lo que puede transformar los marcos que pretenden definirlo. En esa tensión reside la continuidad de un volumen cuyos objetos, periodos y perspectivas son diversos, pero que comparte la voluntad de atender a los modos en los que la experiencia corporal interviene en la producción de sentido.

«Escrituras de la carne» no aspira, en consecuencia, a clausurar el cuerpo bajo una definición unívoca. Los trabajos reunidos muestran, más bien, que toda corporalidad se encuentra situada y atravesada por la historia, las condiciones materiales de existencia, los afectos, la memoria y las formas de representación. Si esta introducción partía de la imposibilidad de habitar el mundo sensible sin habitar el propio cuerpo, el recorrido del número permite añadir que esa habitación nunca resulta inmediata ni neutral. Habitar la carne supone negociar con normas heredadas, memorias propias y ajenas, vínculos afectivos, violencias y límites materiales; supone asimismo imaginar otras maneras de relacionarse con uno mismo, con los demás y con el entorno. La literatura no resuelve estas contradicciones, pero les proporciona una forma perceptible, preserva su ambigüedad y las abre al pensamiento compartido. En la fricción entre aquello que los cuerpos son obligados a soportar y aquello que pueden recordar, desear y transformar reside la fuerza crítica de las escrituras reunidas en este número.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio ([1995] 1998), *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos.
- ALAIMO, Stacy (2016), *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press.

María Hernández Rodríguez (2026), «Habitar la carne, escribir el cuerpo: materialidad, vulnerabilidad y resistencia en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 6-23.

- ALVARADO RAMOS, Vladimir Litmam (2025), «“Ahora hablo del cuerpo mutilado”. La teoría del cuerpo de Jean-Luc Nancy en *Noches de adrenalina* (1981) de Carmen Ollé», *América sin Nombre*, 33, pp. 23-38.
- BAECQUE, Antoine de ([2005] 2006), «Pantallas. El cuerpo en el cine», trad. Alicia Martorell y Mónica Rubio, en Jean-Jacques Courtine (dir.), *Historia del cuerpo, Vol. 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, Madrid, Taurus, pp. 359-377.
- BEAUVOIR, Simone de ([1949] 2017), *El segundo sexo*, trad. Alicia Martorell Linares, Madrid, Cátedra. EPUB file.
- BRAIDOTTI, Rosi (2013), *The Posthuman*, Cambridge, Polity.
- BUTLER, Judith (2004), *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Londres / Nueva York, Verso Libros.
- BUTLER, Judith ([2009] 2010), *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, trad. Bernardo Moreno Carrillo, Barcelona / Buenos Aires / México, Paidós.
- COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro (2024), «Carmen Conde bajo la estela del giro corporal: la danzalidad en su obra literaria y dramática», *Revista de Escritoras Ibéricas*, 12, pp. 199-227.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996), «Monster Culture (Seven Theses)», en Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, pp. 3-25.
- COURTINE, Jean-Jacques (2006a), «El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad», trad. Alicia Martorell y Mónica Rubio, en Jean-Jacques Courtine (dir.), *Historia del cuerpo, Vol. 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, Madrid, Taurus, pp. 201-257.
- COURTINE, Jean-Jacques (2006b), «Introducción», trad. Alicia Martorell y Mónica Rubio, en Jean-Jacques Courtine (dir.), *Historia del cuerpo, Vol. 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, Madrid, Taurus, pp. 21-25.
- CSORDAS, Thomas J. (1990), «Embodiment as a Paradigm for Anthropology», *Ethos*, vol. 18, n.º 1, pp. 5-47.
- DELEUZE, Gilles ([1990] 2006), «Post-scriptum sobre las sociedades de control», *Polis. Revista Latinoamericana*, 13, pp. 1-8.
- DOUGLAS, Mary ([1966] 1973), *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, trad. Edison Simons, Madrid, Siglo XXI Editores.
- ESCANDELL MONTIEL, Daniel (2016), *Mi avatar no me comprende. Cartografías de la suplantación y el simulacro*, Salamanca, Editorial Delirio.
- María Hernández Rodríguez (2026), «Habitar la carne, escribir el cuerpo: materialidad, vulnerabilidad y resistencia en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 6-23.

- GARCÍA-MONCÓ, Íñigo (2024), «Cuerpo sin carne. Una mirada fenomenológica a la extensión corporal en medios digitales», en Lucía Caminada y Fernando Gonçalves (eds.), *Políticas y Narrativas del Cuerpo 2*, Milán, Ledizioni, pp. 263-277.
- HAN, Byung-Chul ([2012] 2013), *La sociedad de la transparencia*, trad. Raúl Gabás, Barcelona, Herder.
- HARAWAY, Donna Jeanne (1991), *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Nueva York, Routledge.
- KECK, Frédéric y RABINOW, Paul (2006), «Invención y puesta en escena del cuerpo genético», en Jean-Jacques Courtine (dir.), *Historia del cuerpo, Vol. 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, trad. Alicia Martorell y Mónica Rubio, Madrid, Taurus, pp. 81-98.
- KRISTEVA, Julia ([1980] 1989), *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, Ciudad de México, Siglo XXI Editores.
- S. A. (1953) *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*, trad. Casiodoro de Reina, rev. Cipriano de Valera, Buenos Aires, Sociedades Bíblicas Unidas.
- LE BRETON, David ([1992] 2018), *La sociología del cuerpo*, trad. Hugo Castignani, Madrid, EdicionesSiruela. EPUB file.
- LLOYD, Genevieve ([1984] 2023), *El hombre y la Razón. Lo masculino y lo femenino en la filosofía occidental*, trad. Magalí Martínez Solimán, Madrid, Cátedra.
- MBEMBE, Achille (2011), *Necropolítica* seguido de *Sobre el gobierno privado indirecto*, trad. Elisabeth Falomir Archambault, Barcelona / Santa Cruz de Tenerife, Editorial Melusina.
- MERLEAU-PONTY, Maurice ([1945] 1993), *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, Planeta DeAgostini.
- MICHAUD, Yves (2006), «Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales», trad. Alicia Martorell y Mónica Rubio, en Jean-Jacques Courtine (dir.), *Historia del cuerpo, Vol. 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, Madrid, Taurus, pp. 401-420.
- MORAÑA, Mabel (2017), *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- MOULIN, Anne Marie (2006), «El cuerpo frente a la medicina», trad. Alicia Martorell y Mónica Rubio, en Jean-Jacques Courtine (dir.), *Historia del cuerpo, Vol. 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, Madrid, Taurus, pp. 29-80.
- NANCY, Jean-Luc ([1992] 2003), *Corpus*, trad. Patricio Bulnes, Madrid, Arena Libros.
- OJEDA, Mónica (2020), *Las voladoras*, Madrid, Páginas de Espuma.

María Hernández Rodríguez (2026), «Habitar la carne, escribir el cuerpo: materialidad, vulnerabilidad y resistencia en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 6-23.

- SOHN, Anne-Marie (2006), «El cuerpo sexuado», trad. Alicia Martorell y Mónica Rubio, en Jean-Jacques Courtine (dir.), *Historia del cuerpo, Vol. 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, Madrid, Taurus, pp. 101-133.
- SUQUET, Annie (2006), «Escenas. El cuerpo danzante: un laboratorio de la percepción», trad. Alicia Martorell y Mónica Rubio, en Jean-Jacques Courtine (dir.), *Historia del cuerpo, Vol. 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, Madrid, Taurus, pp. 379-399.
- VIGARELLO, Georges (2006a), «Entrenarse», trad. Alicia Martorell y Mónica Rubio, en Jean-Jacques Courtine (dir.), *Historia del cuerpo, Vol. 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, Madrid, Taurus, pp. 165-197.
- VIGARELLO, Georges (2006b), «Estadios. El espectáculo deportivo, de las tribunas a las pantallas», trad. Alicia Martorell y Mónica Rubio, en Jean-Jacques Courtine (dir.), *Historia del cuerpo, Vol. 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, Madrid, Taurus, pp. 333-358.
- WENGER CALVO, Rodolfo (2015), «Corporalidad y literatura en J. P. Sartre y M. Merleau-Ponty», *Amanta*, vol. 13, n.º 26, pp. 219-231.



**METÁFORAS DE NATURALEZA, CUERPO Y REVOLUCIÓN POLÍTICA EN
«MADRE PATRIA», DE TERESA P. MIRA DE ECHEVERRÍA: UNA
INVERSIÓN DEL MITO DE LA CREACIÓN ARTIFICIAL***

**METAPHORS OF NATURE, BODY AND POLITICAL REVOLUTION IN TERESA P.
MIRA DE ECHEVERRÍA'S «MADRE PATRIA»: A REVERSAL OF THE MYTH OF
THE ARTIFICIAL CREATION**

SARA MOLPECERES ARNÁIZ

<https://orcid.org/0000-0003-2763-9405>

sara.molpeceres@uva.es

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Resumen: A través del análisis del relato «Madre Patria», de la argentina Teresa P. Mira de Echeverría, este trabajo propone una reflexión sobre la naturaleza de los discursos que construyen el cuerpo en nuestra cultura. La obra de Mira de Echeverría es una recreación del mito cultural de la creación artificial —en el relato, situado en una dictadura totalitaria futurista, la gestación humana se realiza a través de un gigantesco vientre artificial (la *Gran Madre*)— y nos permite entender cómo los discursos sobre el cuerpo se construyen a través de elementos metafóricos y simbólicos. En el caso del relato analizado, lo corporal femenino se entiende a través de metáforas naturales, animales y monstruosas y, a su vez, lo corporal artificial se relaciona con el progreso, el orden y la pureza; además, estas metáforas construyen la identidad de quien pertenece a la nación y la otredad del extranjero. Como rasgo diferencial, Mira de Echeverría además invierte el mito al advertir de los peligros de una tecnología usada en contextos totalitarios y al reivindicar el cuerpo femenino como germen de la revolución política e ideológica.

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de Generación de Conocimiento titulado «Transferencias en literatura y discurso: Poética, Retórica y perspectivas comparadas. Construcción y propuesta de una Teoría y Crítica Transferencial» (Acrónimo: TRANSFERRE. Referencia: PID2023-148361NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación, el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y cofinanciado por la Unión Europea, y cuyos investigadores principales son Tomás Albaladejo Mayordomo y Amelia Fernández Rodríguez, de la Universidad Autónoma de Madrid.

Palabras clave: metáfora, mito, naturaleza, cuerpo femenino, vientre artificial.

Abstract: This article aims to reflect upon the nature of the discourses that construct the body in our culture through an analysis of the Argentinian writer Teresa P. Mira de Echeverría's short story «Madre Patria». This short story is an adaptation of the myth of artificial creation, as it depicts a futuristic country ruled by a dictator in which citizens are grown in an artificial womb, the *Great Mother*. Furthermore, the text allows us to understand how the discourses about the body are shaped through metaphors and symbols. In Mira de Echeverría's short story, the feminine body is understood in terms of nature, animality and monstrosity, whereas the artificial body is described in terms of progress, order and purity, thus constructing a dual opposition between members of the nation and foreigners. In addition, it should be noted that Mira de Echeverría reverses the original myth to warn against the dangers of technology in the context of totalitarianism and to vindicate the female body as the starting point for political and ideological revolution.

Keywords: metaphor, myth, nature, female body, artificial womb.

1. INTRODUCCIÓN

Bien podría decirse que el pensamiento y la cultura desarrollados en Occidente han mantenido el cuerpo siempre en un cierto segundo plano, minusvalorado o vilipendiado frente a la mente o el alma, conceptos hegemónicos en nuestro pensamiento. No obstante, siglo tras siglo se suceden los discursos sobre el cuerpo, hasta el punto de que dichos discursos culturales pueden construir una idea de lo corporal con tanto o mayor peso que la propia experiencia material y corporizada.

Estos discursos sobre el cuerpo que surgen en el ámbito artístico —literario, fílmico, pictórico— y en el no artístico —filosofía, política, medicina— y permean el entramado de conceptos que forman una cultura, tienen la capacidad de construir y modificar nuestra idea de lo corporal y nuestra relación con el cuerpo propio y ajeno, pues muchas veces se define la identidad mediante discursos del cuerpo y particularmente la identidad del *otro*. Efectivamente, es reseñable el hecho de que el cuerpo, secundario frente a la mente, sea precisamente clave a la hora de construir la identidad de aquellos sujetos que no son centrales en la cultura —sujetos no hegemónicos, subalternos—, y que este proceso sea particularmente evidente al hablar de cómo se construye discursivamente la identidad femenina en la historia de Occidente.

En esta línea, el presente trabajo tiene como objetivo el análisis del relato breve «Madre Patria», de la autora argentina Teresa P. Mira de Echeverría (Pilar, Argentina, 1971), relato en el que la autora presenta una narración de ciencia ficción en la que se recrea un país ficcional, Patria, cuyos ciudadanos están modificados genéticamente y han sido concebidos

Sara Molpeceres Arnáiz (2026), «Metáforas de naturaleza, cuerpo y revolución política en “Madre Patria”, de Teresa P. Mira de Echeverría: una inversión del mito de la creación artificial», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 24-46.

y gestados en un útero artificial —la *Gran Madre*, el *Gran Útero*—. Confluyen en el texto de Teresa P. Mira de Echeverría diversas de las constantes que, con variantes, han sido conceptos angulares de la construcción discursiva del cuerpo durante siglos: por una parte, la equiparación metafórica del cuerpo femenino con la naturaleza —y por extensión, con la suciedad, la animalidad, la monstruosidad, etc.— y, por otra, la presentación de lo artificial creado por el hombre —arte, vida artificial, naturaleza artificial— como superior —más civilizado, limpio, puro— y posible sustituto mejorado de la mujer, su cuerpo o la *madre* naturaleza.

Ambos elementos se articulan, a nuestro juicio, en la variante femenina de un tema o mito recurrente en el ámbito artístico-literario —aunque no se presenta este únicamente en los discursos artísticos, ya que tiene una dimensión cultural y casi arquetípica—, que es el de la creación artificial o de la criatura artificial¹ femenina, pues se pone énfasis en la sustitución artificial de lo femenino natural —el *vientre*, que metonímicamente sustituye a la mujer—, considerado deficiente o sucio.

Este mito de la criatura o de la creación artificial es adaptado o más bien invertido por Mira de Echeverría, quien se vale de él para mostrar las profundas implicaciones ideológicas que tiene la utilización de la tecnología para sustituir el cuerpo, la naturaleza y sus procesos, y los peligros de una técnica que, aunque prometa liberarnos, puede ser instrumento de opresión. Efectivamente, como veremos, Mira de Echeverría se alinea con esa tradición tan propia de la literatura hispanoamericana por la que se conjugan el género de ciencia ficción o la literatura fantástica con la crítica sociopolítica, al reescribir el mito en el contexto de una dictadura que es ficcional y prospectiva —pero muy real—, realizando, además, una transferencia metafórica de la construcción mítica de la otredad femenina a la otredad del que no pertenece a la nación.

En resumen, nuestros objetivos a través del análisis del relato «Madre Patria» son varios. Por una parte, dar cuenta de cómo en los discursos sobre el cuerpo femenino hay una serie de elementos simbólicos y metafóricos que lo construyen ideológicamente —la mencionada interrelación entre lo femenino y la naturaleza—; cómo determinados temas o mitos artístico-literarios son cauces expresivos de esas construcciones metafóricas e

¹ Nos referiremos a este mito de manera indistinta como el mito de la creación artificial o la criatura artificial, ya que hay autores que lo mencionan como *criatura* u *hombre* artificial (Frenzel, 1980; Brunel, 1992) y otros hablan de *creación* artificial (Amartin-Serin, 1996). En último término, se refieren siempre al mito por el que un creador masculino, por medio de la ciencia o la magia, crea vida *no natural*. En este sentido, tanto el proceso de creación como la criatura creada son artificiales —aunque, como veremos, *las criaturas* de Patria son seres humanos, aunque modificados genéticamente—.

ideológicas sobre el cuerpo femenino —el mito de la creación o criatura artificial—; cómo estos elementos pueden transferirse a la construcción metafórica y mítica de otras identidades —el extranjero, interrelacionándose aquí el mito de la creación artificial con mitos y discursos nacionalistas—; y cómo desde la práctica artística y literaria nos encontramos con autoras que, cambiando el discurso o mito heredado, reinvierten los valores y reivindican la corporalidad femenina —siendo el cuerpo, en el texto de Mira de Echeverría, literalmente, *revolucionario*—.

Para llevar a cabo estos objetivos, el marco teórico-metodológico desde el que afrontamos el análisis de «Madre Patria» es el que aportan diversas disciplinas que integran el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, como la retórica, en lo que concierne a los procesos de creación del discurso —recurriremos aquí a la retórica constructivista y a la retórica cultural— y la literatura comparada en lo que respecta al estudio del mito, sin olvidar una breve reflexión sobre la naturaleza y posibilidades de la ciencia ficción en lo que respecta a explorar el cuerpo, sus modificaciones tecnológicas o sustituciones.

2. EL CUERPO COMO DISCURSO CULTURAL. METÁFORAS Y MITOS DE LO CORPORAL

Puede decirse que, en las últimas décadas, el interés por el cuerpo como objeto de estudio se ha visto revitalizado, reivindicando, además, su importancia en los procesos de cognición humana. Así, por ejemplo, podemos mencionar a filósofos constructivistas y cognitivistas como Humberto Maturana y Francisco Varela (1987) o Antonio Damasio (2010), quienes llevan hablando desde hace décadas de cognición corporizada, esto es, de que en los procesos por los que adquirimos conocimiento y le damos sentido en nuestra mente hay una base corporal, una dimensión sensorial y material previa a la conceptualización o abstracción, y que esta corporalidad está presente en la creación de conocimiento individual y cultural.

A esto hemos de sumar la aportación de lingüistas cognitivos como Georg Lakoff y Mark Johnson (1980), quienes, dando un paso más, explican que nuestro pensamiento se articula a través de diversas redes de metáforas, fruto de esa experiencia corporizada de cognición, y que dichas metáforas se materializan lingüísticamente a través de nuestros discursos sobre la realidad. Lakoff y Johnson (1980) hablan de grandes *metáforas conceptuales* que comparten la mayor parte de las culturas, pero también de metáforas relacionadas con ideologías individuales o grupales dentro de una sociedad.

Estas reflexiones sobre la integración de lo figural en los procesos cognitivos y discursivos son el marco teórico del que parte la retórica constructivista, una rama de los estudios de retórica que defiende que nuestros discursos construyen nuestra realidad social (Pujante, 2016); pero la retórica constructivista no solo se preocupa por cómo surgen nuestros discursos, sino también por qué efectos retórico-pragmáticos tienen dichos discursos: por cómo el discurso crea, conforma o desafía nuestra ideología.

Esto es básico para entender cómo los discursos sobre el cuerpo no solo construyen culturalmente la realidad corporal, sino que se usan para definir y categorizar a los sujetos y grupos desde un punto de vista corporal y, por extensión, se trata a esos sujetos en concordancia y con la justificación de los discursos sobre el cuerpo creados culturalmente. En el caso de los discursos sobre el cuerpo, hemos de recuperar aquí esa base metafórico-figural de la que hablábamos antes. Comenzábamos este trabajo dando cuenta de cómo el cuerpo no es un concepto hegemónico en nuestra cultura. Efectivamente, como apunta Derrida (1989), hay conceptos culturalmente privilegiados en nuestra cultura —luz, humano, mente, alma, razón— y otros marginales —oscuridad, animal, cuerpo, emoción—; pero también hay identidades hegemónicas y subalternas (Hall, 2013) por razones de raza, género, identidad sexual, etc. Curiosamente, los conceptos en el margen se utilizan a menudo para construir discursivamente a las identidades en el margen (Molpeceres Arnáiz, 2025), en una red de otredades que se intercambian y aluden metafóricamente unas a otras, realizándose un proceso de transferencia de conceptos y significados (Albaladejo, 2025): lo femenino como infantil, animal, no racional; el hombre homosexual como femenino; las razas no blancas como animalizadas, feminizadas, etc.

Es en este contexto en el que tenemos que entender el paralelismo entre lo femenino y la naturaleza, transferencia metafórica en la que los atributos de una y otra se han intercambiado desde el principio de la cultura occidental. Ya desde Grecia nos encontramos con la equiparación de lo masculino con la razón y de lo femenino con la naturaleza (Lloyd, 2023: 22), siendo la naturaleza/lo femenino aquello que la razón/lo masculino regula y domina (2023: 26-27). Esta tradición continúa ideológicamente a través de los siglos en el pensamiento occidental, presentándose tanto la traslación metafórica de lo femenino a la naturaleza —Bacon, por ejemplo, describe los procesos naturales utilizando metáforas del cuerpo femenino (2023: 38)— como de la naturaleza a lo femenino —dentro de la historia del discurso médico, la equiparación de partes del cuerpo femenino con plantas, flores y frutos (King, 2025: 7)—.

El origen de la conexión entre naturaleza y cuerpo femenino en los griegos estaba en la conexión entre los procesos reproductivos femeninos y la fertilidad de la naturaleza (Lloyd, 2023: 27), y esto también es problemático para el griego, ya que el hecho de que el hombre tenga que nacer del útero femenino —que la medicina griega define como un animal dentro de un animal (Thompson, 1999), una fuente de enfermedades y locura— es un horror inaceptable. De ahí la constante en la imaginación griega de crear vida sin la necesidad del cuerpo de la mujer (Pedraza, 1998), lo que se aprecia en mitos griegos tan conocidos como el de Pigmalión, o el de Zeus dando a luz a Atenea a partir de su cabeza. Estos son los primeros ejemplos en nuestra cultura de una narrativa o de un discurso cultural —que aquí denominaremos mito de la criatura artificial o de la creación artificial— presente a lo largo de los siglos, una narrativa por la que el creador masculino —mediante el intelecto, el arte o la tecnología— busca superar y sustituir el proceso de creación natural —del cuerpo femenino o de la misma naturaleza—, lo que además se ve exacerbado si la criatura creada es femenina, pues entonces se crea una mujer artificial superior a la natural —más pura, más perfecta, mejor espejo del hombre creador—.

2.1. Las adaptaciones míticas desde literatura comparada

Para profundizar en el estudio del mito de la criatura/creación artificial, que recoge la metaforización mujer-naturaleza, vamos a situarnos dentro de los parámetros teórico-metodológicos de la literatura comparada y muy particularmente dentro de lo que se ha denominado *nuevo paradigma* de esta disciplina. Dicho paradigma (Fokkema, 1998; Swiggers, 1998; Marino, 1988) defiende que el objeto de estudio de la literatura comparada ya no debería ser la decimonónica comparación entre dos obras concretas, entre un autor y otro autor, sino la comparación entre sistemas y subsistemas ideológicos. Así, todo discurso creado dentro de una sociedad —discursos artísticos y no artísticos— refleja y es producto de las coordenadas ideológicas de dicha sociedad —o de los subgrupos ideológicos que la forman—, de tal manera que comparar los distintos discursos de diversas épocas o de una misma época entre sí no es un mero ejercicio de erudición, sino que nos permite entender cómo las diferentes ideas de una cultura han ido evolucionando, se han visto desafiadas o compartidas a lo largo del tiempo.

Es así como la literatura comparada se hermana con otra disciplina, la historia de las ideas (Pujante, 2006), dando impulso al estudio del mito, que en este contexto sería la materialización de esas grandes ideas que vertebran nuestra cultura, materialización que va

variando en el tiempo adaptándose a los cambios ideológicos de cada época y reflejando dichos cambios. Así lo entienden autores como Pierre Brunel (1992) e Yves Chevrel (1989), este último, además, señalando que es el mito el que debería ser objeto de estudio privilegiado dentro de la literatura comparada, pues su dimensión antropológica, sociológica y psicológica es superior a la de temas y motivos, a los que el mito habitualmente había sido asimilado dentro de los estudios comparatistas.

Por supuesto, esto ya da cuenta de que, bajo este prisma, el entendimiento del mito va más allá de lo que se considera un mito en folclore o en las mitologías grecolatina o bíblica; pues en el comparatismo hermanado con la historia de las ideas, el mito sería una suerte de entendimiento narrativo del mundo (Weinrich, 1970), propio del ser humano de todos los tiempos y manifestación del imaginario simbólico humano (Durand, 2003) que se adapta a las necesidades de cada una de las épocas (Jung, 1999), recuperándose con modificaciones mitos ya establecidos o creándose mitos nuevos.

A esto hemos de sumar también, desde la retórica, el entendimiento del mito como discurso sociocultural que, persuasivamente, refleja la ideología de la sociedad que lo crea o que lo adapta, siendo cauce privilegiado de esas construcciones discursivas de tipo metafórico que construyen la identidad de conceptos, individuos y grupos a las que aludimos en el apartado anterior —así lo define precisamente Colin M. Turbayne (1974), el mito como un entretejido de metáforas y símbolos—. Esta perspectiva viene además refrendada por el hecho de que son diversos los autores que señalan la dimensión ideológica del mito, cómo el mito establece modelos de actuación socioculturales (Blumenberg, 2004); crea identidades de grupo (Schöpflin, 1997); o da cuenta de algo que en este trabajo resulta de enorme importancia: el entendimiento del mundo a base de polaridades (Buxton, 1996), esto es, las oposiciones entre aceptado y no aceptado, nacional frente a extranjero, humano frente a monstruoso, natural frente a artificial, femenino frente a masculino, etc.

Se ha de incidir en el hecho de que, aunque hablemos de mitos y de metáforas en el apartado anterior y nuestro corpus de análisis sea un texto literario, estas construcciones míticas y metafóricas están presentes en todo tipo de discurso. Ya se ha mencionado aquí que desde la literatura comparada del nuevo paradigma se anima a la comparación interdiscursiva, porque la ideología epocal permea todos los discursos, independientemente de su naturaleza (Chevrel, 1989); por otro lado, desde la retórica constructivista —partiendo aquí de las teorías cognitivistas— se defiende la raíz metafórico-figural de todo tipo de discurso (Pujante, 2011). A esta defensa contribuye también la retórica cultural, rama de los

estudios retóricos que precisamente se centra en las relaciones entre retórica y cultura (Albaladejo, 2023), poniendo de manifiesto la naturaleza cultural de la retórica y el discurso retórico y, a su vez, cómo hay una dimensión retórica en todo discurso cultural. Entra en juego aquí lo que Albaladejo (2025) denomina *transferencia*, proceso por el que aspectos lingüísticos, de contenido o formales se trasladan de un tipo de discurso a otro, y no hay nada más susceptible de presentar transferencia entre discursos que la metáfora, que en unos textos aparecerá viva y evidente, y en otros lexicalizada o *muerta*, pero siempre latente (Albaladejo, 2025: 31) y conservando su carga ideológica. Este mismo proceso se da en el mito —que no deja de ser un entramado complejo, narrativo, de metáforas—, que puede aparecer como un mito artístico-literario, plenamente reconocido como tal, pero también puede haber elementos míticos en discursos políticos, médicos, periodísticos, etc., que se evidencian tras el análisis discursivo y que presentan estructuras metafóricas comunes y siempre conservan su capacidad retórico-persuasiva (Molpeceres Arnáiz, 2014).

2.2. El mito de la criatura o creación artificial

Corresponde ahora ocuparnos de la metodología de análisis a utilizar cuando nos enfrentamos a la actualización de un mito en cualquier tipo de discurso y, en este caso, de la actualización del mito de la creación artificial o de la criatura artificial realizada por Teresa P. Mira de Echeverría. En este sentido, un primer paso implica partir de los elementos temáticos mínimos que constituyen el mito original —los mitemas, recurriendo a la terminología de Lévi-Strauss (1979)— para dar cuenta de cómo se adaptan o modifican dichos elementos en la nueva actualización, o cómo se crean nuevos elementos temáticos, y cómo todo ello se debe a las necesidades e intenciones autoriales en el nuevo contexto de reutilización de ese mito. Así, antes de comenzar nuestro análisis, conviene, a modo de reflexión propedéutica, establecer previamente cuáles son los elementos temáticos constituyentes —los mitemas— del mito de la criatura artificial y, siguiendo el entendimiento del mito aquí planteado, cuáles son las implicaciones a nivel ideológico de dichos elementos temáticos.

Como apunta Annie Amartin-Serin (1996), el mito de la creación artificial o de la criatura artificial creada por el ser humano es un mito de larga tradición en la cultura occidental y son ejemplos el mito de Prometeo y los hombres de barro, las doncellas mecánicas de Hefesto, el homúnculo medieval, el gólem judío de los siglos XIV y XVII, los autómatas de los siglos XVIII y XIX, las criaturas robóticas del XX y, podemos añadir, el cibernético actual, ahora en el contexto de las teorías posthumanistas.

Sara Molpeceres Arnáiz (2026), «Metáforas de naturaleza, cuerpo y revolución política en “Madre Patria”, de Teresa P. Mira de Echeverría: una inversión del mito de la creación artificial», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 24-46.

Son diversos los mitemas que comparten estos ejemplos (Frenzel, 1980: 153 y ss.), lo que permite considerar que todos ellos son materializaciones del mito de la creación artificial, siendo los más representativos los siguientes: la existencia de una figura masculina que ejerce como creador de la vida artificial, situándose a la altura de la divinidad; la relación de dominio entre el creador y la criatura creada, que puede acabar en tragedia —la rebelión de la criatura—, y la equiparación de lo creado con lo natural, ofreciendo distintas posibilidades y siendo las más frecuentes el castigo al haber violado las leyes naturales o el orgullo por haber creado una criatura superior a lo natural. Como puede apreciarse, puede haber variantes en las distintas adaptaciones del mito de la creación artificial y los resultados de la creación pueden ser distintos, pero el centro está siempre en la figura masculina creadora sustituyendo a la divinidad o usurpando los procesos de la naturaleza.

Una interesante variante de este mito la encontramos, apunta Pilar Pedraza (1998), en el caso de un creador masculino y una criatura creada femenina, introduciendo aquí una serie de variantes que tienen que ver con la relación entre los sexos. Aquí podría decirse que la usurpación del cuerpo femenino es doble, pues no solo encontramos la sustitución del proceso reproductivo femenino/natural, sino que, además, la criatura femenina creada por el creador masculino sustituye a la mujer de carne y hueso. Así, los mitemas mencionados en el caso anterior se matizan de la siguiente manera: el creador es masculino, lo creado, femenino, negando a lo femenino su capacidad creadora; no solo hay un desequilibrio de poder entre el sujeto creador y el objeto femenino creado, sino que hay una proyección narcisista del yo masculino en la mujer creada, de tal manera que la mujer no tiene identidad propia, sino que es un espejo, un reflejo del creador masculino (Pedraza, 1998); y, por último, en cuanto a las relaciones entre lo natural y lo artificial, en el caso de la criatura femenina nos encontramos generalmente con que la creación supone un triunfo frente a la naturaleza, ya que la mujer creada es muy superior a la mujer de carne y hueso, que es imperfecta, cambiante, inestable (Pedraza, 1998), como la propia naturaleza de la que surge y a la que es equiparada. Nos encontramos versiones de este mito de la criatura femenina creada por el hombre en el mito de Pigmalión y todas sus adaptaciones, las autómatas femeninas —como la muñeca Olimpia de *El hombre de la arena* de Hoffmann—, la mujer robot —la *Eva futura* de Villiers de L'Isle, la Futura de *Metrópolis*— y, en la actualidad, cualquier criatura específicamente femenina, ya sea muñeca mecánica, replicante o robótica que hoy, en el marco del posthumanismo, puebla la ficción y está empezando a surgir en la realidad.

Llegados a este punto, hemos de hacer una puntualización. Si comparamos el mito general de la criatura/creación artificial y la versión en la que la criatura es específicamente femenina, en el segundo caso el foco se pone en la corporalidad femenina —por eso, la mujer natural, imperfecta, se sustituye por la mujer artificial—; mientras que en el caso del mito general —Prometeo, *Frankenstein*, etc.—, cuando la creación artificial reemplaza el proceso de creación natural, no se suele mencionar el cuerpo femenino, sino que el foco está en la capacidad del creador o genio masculino de emular a la divinidad creadora o de superar a la naturaleza.

En el caso concreto del texto de Mira de Echeverría —lo adelantamos ya—, tenemos una mezcla de ambos elementos. Por una parte, hay una suerte de creador masculino, el *Padre*, que, aunque no crea vida materialmente ni es el inventor del vientre artificial, sí se atribuye simbólicamente la paternidad de todos los ciudadanos de su país, y, evidentemente, la paternidad biológica de sus propias hijas, que son sus clones —la criatura femenina es espejo de lo masculino—. Por otra parte, el foco está en el proceso de reproducción artificial, que de manera continua se construye con metáforas corporales y naturales —dando cuenta de la supremacía de lo artificial frente a lo natural corporal—, de tal manera que se crea una sensación desestabilizadora, de presencia simbólica y ausencia real de lo materno femenino. A mayores, estas metáforas se verán trasladadas a la construcción metafórica de la identidad del no patriota, del extranjero, entremezclándose mitemas del mito de la criatura/creación artificial y elementos míticos tradicionales del discurso nacionalista —como se verá en el análisis del relato «Madre Patria», concretamente en el apartado 3.1.—.

2.3. Posthumanismo, ciencia ficción, vientre artificial, ciencia ficción feminista y latinoamericana

Hemos mencionado varias veces cómo en el contexto actual del posthumanismo se ha renovado el interés por el mito de la creación y la criatura artificial. El pensamiento posthumanista se ocupa de cómo los avances tecnológicos pueden transformar no solo el cuerpo o la mente humanos, sino también la esencia de lo que significa ser humano (Herbrechter, 2013). Dentro del posthumanismo, son diversas las voces que, con perspectiva de género (Haraway, 1991; Hayles, 1999), se plantean si esos avances tecnológicos podrían permitir la liberación de la mujer de las estructuras patriarcales. Efectivamente, es aquí donde tiene lugar la reflexión acerca de las consecuencias que podrían tener para las mujeres la

posibilidad de un cuerpo modificado o sustituido tecnológicamente o la externalización de los procesos biológicos, particularmente del reproductivo.

Como se ha indicado ya, las preocupaciones de una época se plasman tanto en sus discursos no artísticos como en los artísticos. Así, las reflexiones de los pensadores posthumanistas tienen una contrapartida en el ámbito del arte y la literatura, y nos dirigen hacia el género de la ciencia ficción, género pionero al plantear prospectivamente las consecuencias de los avances tecnológicos.

Es verdad que la ciencia ficción no ha dejado de ser nunca un género cuestionado, en cuanto que integra entre sus filas obras de muy diversa naturaleza y calidad, pero, como indica la escritora Lola Robles, existe un importante corpus de ciencia ficción «de tema social, humano, político, que ha sido una literatura crítica, rebelde, subversiva y revulsiva, incluso amarga y dura, con la madurez y la radicalidad necesaria para llegar a los lectores adultos y más exigentes» (2018: 13). Robles lo sabe de primera mano, pues lo ejerce en su práctica literaria, pero también porque es la coordinadora del volumen *ProyEctogénesis, relatos de la matriz artificial* (2018), volumen que incluye el texto de Teresa P. Mira de Echeverría «Madre Patria», pero también otros cinco relatos sobre vientres artificiales escritos por mujeres que plantean las posibles consecuencias a nivel social e individual de la sustitución del cuerpo por una máquina al gestar un embrión humano.

Efectivamente, los autores de ciencia ficción han sentido especial interés desde siempre por la ectogénesis, la clonación, la ingeniería genética y muchas veces estos elementos se han relacionado con los peligros del totalitarismo (Robles, 2018: 25); pero, curiosamente, sorprende que en este género no se «haya dedicado las mismas páginas a la fecundación, la gestación y el parto» (Robles, 2018: 16), elementos de dimensión corporal femenina. No quiere decir esto tampoco que no interese a la ciencia ficción el cuerpo reproductor, pero lo cierto es que, como apuntan Maggie Humm (1997) o Barbara Creed (1993), desde la mirada masculina, en ciencia ficción lo que se ha planteado simbólicamente es la ansiedad que despierta el cuerpo reproductivo femenino, particularmente el cuerpo materno, identificado muchas veces como lo monstruoso o lo abyecto.

En este sentido, el relato «Madre Patria» de Mira de Echeverría presenta, evidentemente, ese interés por los procesos de ectogénesis y, como en la ciencia ficción clásica, esa preocupación por los regímenes totalitarios y cómo la tecnología puede ser usada como arma en un sistema ya lleno de desigualdades. Por otro lado, este tema es precisamente propio de la ciencia ficción argentina, que, en los tiempos de censura, criticaba de manera

encubierta la dictadura y fue siempre un género enormemente conectado con los problemas de la nación (Abraham, 2021: 74-77).

No obstante, más allá de estos rasgos compartidos, el texto de Mira de Echeverría resulta excepcional dentro del género de la ciencia ficción por varias razones que se han ido ya avanzando en apartados anteriores. En primer lugar, por su importante foco en las relaciones humanas y la reproducción, algo representativo de la autora (Abraham, 2021: 101), y, en segundo lugar, por una centralidad de lo corporal, que, simbolizado a través de una compleja red de metáforas, será aquí la vía para reivindicar lo materno femenino y, además, la vía revolucionaria que desafiará, literalmente, las leyes del Padre y la desigualdad entre humanos naturales y artificiales, patriotas y extranjeros.

3. EL MITO DE LA CRIATURA ARTIFICIAL EN «MADRE PATRIA»: LA SUSTITUCIÓN DE LA NATURALEZA Y DEL CUERPO FEMENINO POR LA CREACIÓN ARTIFICIAL

Como ya se ha indicado, el relato «Madre Patria» sitúa su narración en una nación de régimen totalitario y dictatorial, Patria, en la que los hijos no nacen del cuerpo, sino que son concebidos y gestados en el Gran Útero, un vientre artificial que garantiza la pureza de los ciudadanos, les otorga identidad como pueblo y los conecta con *el Padre*, el gobernante todopoderoso de Patria. El relato está protagonizado por un triángulo amoroso formado por Nicolás, el Partero de Patria —el responsable del Gran Útero—; Amanda, la hija mayor del Padre; y Octavia Kamen, la embajadora de Palancar, país vecino de Patria considerado *incivilizado*.

Si nos centramos ahora en cómo el relato de Mira de Echeverría actualiza el mito de la criatura/creación artificial, hemos de comenzar por la oposición radical entre lo natural y lo artificial. Se ha comentado ya aquí que, en el caso de la versión femenina del mito, la balanza favorece lo artificial frente a lo natural, pues el mito se focaliza en la equiparación entre la naturaleza y lo femenino, buscando un nacimiento sin madre ajeno a la naturaleza, ya que ambas se perciben como deficitarias, corruptas, débiles o sucias; de ahí que se vaya a crear una criatura *superior* a la natural o un medio de reproducción artificial mejor que el natural.

Esto es claramente lo que nos vamos a encontrar en «Madre Patria», ya que la oposición entre naturaleza y creación artificial o tecnológica es una red metafórica y simbólica que vertebra todo el relato. Así, se nos dice, en Patria los hijos no nacen del cuerpo femenino, sino que los padres, organizados en una familia de tres miembros, la tríada, mezclan sus tres

cadenas genéticas y esperan su turno para «gestar sus semillas en el Útero de la Madre Patria» (Mira de Echeverría, 2018: 86)². Frente a ese tipo de gestación, un embarazo natural es definido en Patria como «acultural, animal, *básico*» (2018: 86); el «modo sangriento y sucio en que parían los animales» (p. 89).

El origen de todo ciudadano de Patria es «el Vientre», pues es obligatorio que haya nacido del «Ánfora sagrada del país» (p. 88). Se produce aquí una recontextualización metafórica del concepto de *Madre Patria*, pues ya no deciden la pertenencia a la nación el origen o los ancestros, sino el cómo se nace: el nacimiento artificial del Gran Vientre. Así, se nos dice:

Ahora ya no era un padre humano (falible, mortal, limitado) el que decidía si un niño sería o no parte de una nación, sino la madre; pero no una cualquiera, la Gran Madre. La Madre que era madre y padre al mismo tiempo: la Madre Patria. En su único útero germinaban todos sus hijos, sin importar el color, el credo, la forma de familia o la ausencia de esta. [...] Lo que importaba era el vientre, la Ley del Vientre. Y solo había uno, santo, inmortal y justo; el mismo para todos e incapaz de hacer diferencias entre ninguno de sus hijos: la Matriz de la Patria (pp. 88-89).

Se reitera aquí la oposición entre lo artificial y lo natural, siendo lo artificial lo que es puro, santo, inmortal; mientras que lo natural es falible, mortal, limitado y, por oposición, impuro y profano. Aparece aquí esa constante ideológica en la construcción discursiva del cuerpo en Occidente que es la equiparación de lo femenino y la naturaleza, y la construcción negativizada del cuerpo femenino y sus procesos biológicos como algo sucio, animal, impuro. Frente a ese entendimiento de lo natural, el método del Gran Vientre se yergue como un proceso limpio, puro y controlado. Y esto es solo el principio. En Patria, el clima y la naturaleza también están modificados (p. 99); así, la naturaleza no es natural, y lo artificial sustituye a lo natural, pero creando una *apariencia* de lo natural: la utilización de símbolos e imagería de la naturaleza y lo materno es básica para normalizar una situación que es anormal y deshumanizada. Para hablar del proceso reproductivo artificial se habla de «retoñar» (p. 95) o «hacer florecer» (p. 103) un hijo; la imagen que se da a la población del Útero es la de un «cáliz gamosépalo de una flor colosal [...] rodeado de cataratas artificiales» (p. 107).

Tenemos una serie de elementos que simbolizan lo femenino, pero no hay cuerpo femenino, pues ese elemento se ha eliminado y sustituido por el Útero, que no es otra cosa que una biomáquina «mitad humana y mitad cibernética, capaz de *particionar* y empalmar, una

² Todas las citas y referencias al relato de Teresa Mira de Echeverría proceden de la misma edición, la publicada en el volumen *ProyEctogénesis*, editado por Lola Robles en 2018. Las cursivas señaladas en las citas son las cursivas originales usadas por la autora.

y otra vez, el material genético depositado en su estructura de circuitos, simulaciones virtuales y glándulas, para así dar forma a cada nuevo ciudadano» (p. 109). Este es el secreto que solamente conocen el Padre y el Partero, pues la realidad no conviene que sea vista por los ciudadanos de Patria, ya que no es algo «simbólicamente adecuado» (p. 109).

Analizando ahora otro de los mitemas de la creación de la criatura artificial femenina, hemos de mencionar la relación de dominio que se establece entre el creador masculino y la creación femenina. En este caso es el Padre el que se atribuye la filiación de todos los ciudadanos de Patria, hombres y mujeres, y sobre ellos ejerce un control totalitario. Pero un caso particular de esa filiación lo constituye la relación del Padre con sus propias hijas, la protagonista, Amanda, de 19 años, y las pequeñas Alba y Aurora, de 10. A estas tres ha de sumarse una cuarta hija, Ana, en estado embrionario dentro del Gran Útero.

El Gran Padre no tiene hijos varones, pues un varón resulta una amenaza y solo se le solicitaría al Partero engendrar un varón cuando el Padre viera cercana la necesidad de un sucesor (p. 100); por otro lado, las hijas resultan de enorme utilidad para el Padre, que las empareja, incluso siendo niñas, para crear alianzas políticas (p. 104).

Es relevante mencionar que estas hijas han sido engendradas sin una madre, se nos dice, no ya porque el proceso de gestación y nacimiento se haya realizado en el Gran Útero, sino porque el Gran Padre no puede tener «otro consorte que la propia Madre Patria» (p. 104). El Padre ha aportado él solo el material genético para gestar a sus hijas, por lo que estas en realidad son sus clones genéticos; lo que lleva al extremo la idea de la criatura femenina artificial creada como reflejo del creador. Así orgullosamente lo señala el Padre al hablar de su hija primogénita, Amanda: «comencé a educarla para que me amara, me temiera y me complaciera como nunca lo hará contigo ni con nadie. Y, sí, también para que me desafiara. ¡Nunca quise una muñeca! ¡Yo forjé en Amanda a una hija digna de mí! ¡Una copia-hembra digna de un Gran Padre!» (p. 116). Efectivamente, las hijas son copias-hembras del Gran Padre en cuanto que son sus clones, pero además las ha moldeado según sus deseos, y las hijas le temen y le complacen en todo, lo que en determinados momentos del texto presenta connotaciones incestuosas y perturbadoras (p. 104).

En cualquier caso, lo que sí se hace evidente tras lo dicho en este apartado es que en el relato «Madre Patria» la pregunta de si liberar a la mujer del rol reproductor y gestante la libera a ella como sujeto tiene como respuesta un *no*. El vientre artificial, sustituyendo al cuerpo femenino, no solo no ha liberado a las mujeres —y el ejemplo son las hijas del padre, que son usadas y probablemente abusadas, y aquí la corporalidad femenina, con su función

sexual, sigue siendo objeto de control masculino—, sino que ha esclavizado al conjunto de la sociedad, hombres y mujeres, posibilitando el control genético de sus individuos y, de la mano de este, un control sociopolítico normalizado mediante una serie de discursos de corte nacionalista e identitario, como veremos a continuación.

3.1. Mitos del discurso totalitario: polarización identitaria y metáforas de otredad

Se ha indicado ya cómo una particularidad de la actualización que Mira de Echeverría hace del mito de la criatura artificial en «Madre Patria» es que su versión trasciende lo concreto e individual, esto es, la relación entre el creador y la criatura, para plantear consecuencias a nivel social y político, lo que es también una constante en las adaptaciones del mito de la criatura artificial en la literatura de ciencia ficción de Hispanoamérica (Brown, 2010).

Recordemos que el relato de Mira de Echeverría se sitúa en el contexto de una Patria regida por un dictador, y el propio relato da cuenta de cómo puede construirse un discurso de tintes míticos que naturalice y legitime un régimen totalitario, pues la utilización de los mitemas analizados en el punto anterior se va a completar también con tópicos y argumentos míticos propios de los discursos totalitarios de la historia de Occidente. Así, corresponde en este punto hablar de cómo, en nuestro relato, se construye la identidad propia, la de Patria, frente al extranjero.

Si una preocupación de los teóricos posthumanistas es la posibilidad de una futura desigualdad tecnológica (Fukuyama, 2002), esta se materializa claramente en Patria, tanto entre sus ciudadanos como entre Patria y otros países. Intuimos que no hay pobreza en Patria porque hay control absoluto de la población, esto es, los nacimientos se calculan «al detalle para mantener a la población en perfecto equilibrio numérico, ininterrumpido» (p. 110), y también se nos ha dicho que el Vientre hermana e iguala a los ciudadanos de Patria; no obstante, se percibe la existencia de un determinismo genético, pues el Padre fue engendrado específicamente para su puesto, ya que su material genético proviene del primero de los Padres de la Patria (p. 97). El Vientre, por tanto, no iguala socialmente a los ciudadanos, sino que parece asignarles un lugar fijo en el engranaje social de Patria.

No conocemos apenas nada de la religión de Patria, pero sí se da una *sacralización* del régimen político, siendo el Padre casi un líder religioso, un Dios Padre nacido para liderar la nación; por otro lado, se habla de las tres columnas que sostienen el país: «la Ley en su santidad, el Vientre que otorgaba la pureza y el Padre con su inapelable sabiduría» (p. 94), lo que nos recuerda claramente a la trinidad de la religión cristiana; y no podemos olvidar la

construcción del Vientre y de la propia Patria como una madre pura y protectora, atributos de la Virgen María.

De la mano de la sacralización del discurso político nos encontramos lo que Schöpflin (1997) denomina «mitos creadores de la identidad nacional», coincidiendo lo que nos encontramos en Patria con lo que este autor denomina «mitos de elección y misión civilizadora» —la idea de que una nación posee una superioridad moral o cultural frente a otras naciones— y «mitos de etnogénesis y antigüedad» —mitos sobre el origen de la nación y el territorio que se habita—. Ambos elementos se entremezclan a la hora de construir la identidad de Patria, pues la identidad compartida de los patriotas va más allá de la historia y la cultura, de la pertenencia o no a la tierra, ya que es genética y científicamente probada (p. 108), dado que, al haber sido engendrados en el Vientre, comparten genes.

Pronto descubrimos también que esta «armoniosa familia» no es tal, pues el famoso gen de la Patria es en realidad una secuencia vírica que dota a los ciudadanos de Patria de sus característicos ojos celestes —«sello visible» que comparten todos los ciudadanos— y les coloca «un código de fabricación y localización», un marcador imposible de reproducir por tecnologías extranjeras o rebeldes (p. 111). No obstante, la construcción discursiva y simbólica que emplea el régimen hace que los ciudadanos se vean «a sí mismos como semillas puras, como el fruto de una naturaleza perfeccionada que les permitía ser auténticos ciudadanos. Verdaderos herederos de aquella tierra y no simples criaturas que pululaban en ella» (p. 107). Es el nacimiento mediante el Útero el que otorga cohesión identitaria, pero también la idea de pureza y elección (p. 87); y en su pureza y especificidad los ciudadanos de Patria son únicos y merecen una nación igual de pura y única, una «tierra que es la cúspide de la cultura y el poder del mundo» (p. 98).

La construcción de la identidad de Patria se realiza de manera polarizada frente a un *otro* y ese otro son los demás países y será el uso de la tecnología lo que marque esa polaridad identitaria, recurriendo, de nuevo, a las metáforas vistas en este trabajo acerca de la oposición entre lo artificial y lo natural. Así, «todo hijo concebido al modo de la Patria es un ciudadano. Y todo hijo nacido de modo animal es un animal» (p. 87). Mientras Patria es descrita como culturalmente avanzada y tecnificada, es el modo de nacimiento de los habitantes de otros países, como Palancar, lo que marca que sean descritos como animales, subdesarrollados y salvajes (p. 89), y que un no nativo no pueda vivir en Patria —el incivilizado, el animal, no puede ensuciar la pureza del ciudadano— o que no se le proporcione alimento —la leche de la Madre Patria no es para quien no es digno de ella (p. 95)—. Pero es más, aquellos que en

Patria nacen del modo *animal* se consideran no nativos, animales, bárbaros, y se abandonan más allá de la frontera de Patria para que otros países «no tan civilizados» los acojan (p. 91).

Como puede observarse, las metáforas y los mitemas tradicionales del mito de la creación o la criatura artificial se entrelazan a la perfección con los nuevos mitemas que provienen del discurso de identidad nacional, lo que tiene dos efectos claros: en primer lugar, el relato ficcional aparece más terroríficamente verosímil, pues recuerda a muchos elementos de los discursos políticos totalitarios; y, en segundo lugar, la idea de que la tecnología puede reforzar los discursos y acciones de estos regímenes se va imponiendo cada vez más a lo largo del relato, resultando la historia una advertencia de las posibles consecuencias en ella descritas —control tecnológico de la reproducción y el cuerpo, control social del individuo, determinismo genético—.

3.2. La inversión mítica: la revolución libre de los cuerpos femeninos

De la mano de lo señalado en las últimas líneas del apartado anterior, corresponde ahora ver cómo los tres personajes protagonistas del relato, Nicolás, el Partero; Amanda, la hija mayor del Padre; y Octavia, la embajadora de la «pobre e incivilizada» Palancar (p. 90), se ven envueltos en una serie de circunstancias que los llevan a desafiar el sistema y la ideología de Patria, iniciando una posible revolución. Es este el momento en el que hemos de hablar de la inversión mítica, tan propia de las escritoras mujeres que recuperan mitos femeninos ya establecidos (Sellers, 2001), esto es, cuando las escritoras invierten o modifican determinados mitemas para reivindicar lo que la versión originaria del mito dejaba de lado o criticaba. En el caso que nos ocupa veremos cómo los dos mitemas que hemos señalado aquí como centrales de la adaptación de Mira de Echeverría, la supremacía de lo artificial frente a lo natural femenino y el dominio del creador masculino frente a la criatura femenina, se invierten, dando pie al cuestionamiento de todo el sistema.

Precisamente será la dinámica que se establece entre los tres personajes protagonistas la que permita la mencionada inversión mítica. Recordemos que entre los tres hay una relación amorosa y sexual y, aunque las relaciones entre tres personas —una tríada— son la norma en Patria, no lo son cuando uno de los miembros es un extranjero; por lo que, manteniendo relaciones con Octavia, Nicolás y Amanda están incumpliendo la «santa Ley». Tras un periodo en el que desaparece de la vida de Nicolás y Amanda, pues parece que le han sido retirados los permisos para circular por Patria —probablemente por orden del Padre—, Octavia vuelve ilegalmente, y vuelve embarazada y enferma. Nicolás, solo con

tocarla, sabe que está embarazada de cuatro meses y que el bebé es suyo (p. 115). Pero en el lugar de encuentro entre los tres amantes aparece el Padre, acompañado de unos leones modificados genéticamente y diseñados para atacar la sangre extranjera (p. 115), por lo que Octavia es herida gravemente.

Mientras que el Gran Padre convence al Partero de que se retire y acate sus órdenes —«Tú eres un hombre de la Patria, igual que yo. E, igual que yo, antepones esa Gran Amante y Madre a cualquier persona» (p. 118)—, es en ese momento cuando Amanda, hasta ahora siempre atemorizada por su padre, silente y en un segundo plano, toma las riendas y recuerda al protagonista que el bebé de Octavia es suyo, y es un hijo del amor de los tres (p. 119). Nicolás sabe que ni Octavia ni el bebé se van a salvar, ya que la madre está destrozada y luego averiguamos que el feto tiene malformaciones; no obstante, pueden clonar al bebé, una niña a quien su madre llamó Náasdi, que en palencarino significa *Futuro* (p. 121).

Lo que se inicia en este momento es una suerte de golpe de estado trazado por los dos protagonistas que restan vivos, y muy particularmente por Amanda, en quien hay una furia y un rencor contra el Padre —quizás por ese incesto no explícito— que alimentan las ansias de venganza. Puesto que solo puede haber un contenedor funcionando dentro del Gran Útero mientras se forma la nueva hija (Ana) del Gran Padre, la pareja coloca al embrión clonado de Octavia y Nicolás en el contenedor y Amanda pasa a ser, en un irónico giro de tuerca, el útero *natural* de su hermana de ojos celestes:

Sí, la pequeña Ana seguiría formándose dentro de Amanda y sería la primera ciudadana con el «gen de la Patria» en nacer de un vientre humano. Y si eso no desataba la polémica. Si eso no incitaba a los grupos de resistencia a unirse. Si eso no despertaba las mentes y las obligaba a pensar por sí mismas. Si nada de eso sucedía..., entonces, estaba *ella*. Náasdi. Náasdi verá la luz del siempre glorioso y perfecto día de Patria a través de unos hermosos ojos color verde oliva (pp. 123-124).

Mientras que todos los ciudadanos de Patria tienen los ojos azules del Padre, Náasdi, *el futuro*, tiene los ojos de su madre, Octavia. Por fin se intercambian los conceptos y se recupera la idea real de la madre; pues estas dos criaturas que pueden revolucionar Patria son criaturas de la madre, ya que una conserva los ojos maternos —no los ojos del Padre— y la otra nacerá del vientre humano, del vientre, en este caso, de su hermana. Es en este punto cuando vemos, de nuevo, cómo Amanda ha sufrido un cambio radical: la que fuera una criatura callada y encerrada ahora se transforma en «un ángel vengador» (p. 125) que ansía una ruptura y grita furiosa ante la perspectiva de la revolución que acaban de iniciar, una revolución de los cuerpos:

Estoy deseando dar a luz aquí, en este piso sacrosanto. Teñirlo de sangre, de líquido amniótico y orina —Amanda sonrió con ferocidad—. Estoy ansiosa por oír los gritos de asombro, de horror y hasta de júbilo de los ciudadanos, cuando transmitan en directo el nacimiento de la nueva hija del Padre y todos vean a una preciosa morenita salir de su «incuestionable matriz» portando los ojos de una extranjera. ¡Una extranjera gestada en el Gran Útero [...]! ¡Oh, cómo estoy anhelando ver la cara del Padre, de *mi* padre, cuando su preciosa Ana, de patrióticos ojos celestes, surja de entre mis piernas! ¡Del vientre de la hija que siempre fue *su debilidad*! (p. 126).

Amanda busca la libertad de Patria y la suya propia; así lo expresa el mismo Nicolás: ambos desean acunar a su Náasdi, hija nacida del amor, pero Amanda «deseaba también acunar algo mucho más grande: la libertad de todo un pueblo y, con eso, la de su propia alma» (p. 127). Las últimas palabras del relato son las de Amanda, y son toda una premonición: «¡Claro que soy *tu debilidad*, Padre; tu verdadera debilidad! ¡Porque soy el reflejo de ti mismo! ¡De la debilidad de todo un sistema!» (p. 127).

Por fin, la criatura-copia, la criatura-espejo del Padre, se rebela contra el creador y, por extensión, contra todo el sistema que ha promovido su existencia y su sumisión. Nicolás y Amanda dan por hecho que ellos caerán, pero saben que con el doble nacimiento harán nacer algo más grande que ellos mismos, harán «germinar la incuestionable Madre Patria: la de la duda. La de la posibilidad del cambio. La del pensamiento propio» (p. 125). Y, en el peor de los casos, quedarán las niñas, que una vez tachadas de «abominaciones», serían desterradas y «tendrían la posibilidad de un futuro. O, al menos, esa era la esperanza de ambos» (p. 126). El futuro, más que nunca, es femenino, pues serán dos niñas las que tendrán en sus manos el porvenir de Patria y sus ciudadanos; además de ser, como decíamos, hijas de la madre, en cuerpo y genes, son principio de la caída de todo un sistema y principio de liberación de toda una sociedad. Es el cuerpo femenino, hasta ahora negado en Patria, el que inicia la revolución, pues Náasdi fue concebida de manera natural en el cuerpo de Octavia, mientras que Ana será gestada en otro cuerpo femenino, el de su hermana, y llegará al mundo mediante el sucio parto natural, que comparten animales y extranjeros. La cuarta hija del Padre vendrá al mundo a través del cuerpo gestante de su hermana, y Amanda, criatura artificial creada, utilizará el propio cuerpo y el propio rol reproductivo como armas contra el sistema paterno.

4. CONCLUSIONES

Comenzábamos el presente trabajo con la propuesta de reflexionar sobre la naturaleza de los discursos sobre el cuerpo a través del análisis del relato de ciencia ficción «Madre Patria», de Teresa P. Mira de Echeverría. Este texto presentaba, a nuestro juicio, diversos elementos

representativos de cómo se construyen muchos discursos sobre lo corporal en nuestra cultura: con una importante base metafórica, con elementos narrativo-míticos y remitiendo a polaridades identitarias. El análisis realizado reafirma estas asunciones que estaban en el punto de partida. Así, a lo largo del trabajo, hemos planteado un marco teórico que pudiera dar cuenta de la naturaleza del texto analizado y que proporcionara contexto para entender los procesos ideológicos tras la formulación de «Madre Patria».

En primer lugar, resultaba necesario ilustrar la naturaleza metafórica de los discursos sobre el cuerpo en general, para lo que recurrimos a la retórica constructivista, cuyos planteamientos teóricos parten de las teorías cognitivas que señalan la naturaleza metafórica del pensamiento y del lenguaje para ilustrar los procesos por los que el discurso construye nuestros conceptos e identidades. También desde la retórica cultural y el concepto de transferencia se hizo patente que el entendimiento metafórico de un concepto se transfiere entre los distintos tipos de discursos, pertenezcan estos al ámbito al que pertenezcan.

Dimos también cuenta de cómo metáforas y otros elementos figurales se pueden organizar narrativamente planteando esquemas míticos recurrentes, y continuamos construyendo nuestro aparato teórico-metodológico a partir del marco de una literatura comparada hermanada con la historia de las ideas, por el que el mito ha de entenderse como un relato narrativo-simbólico que refleja un entendimiento del mundo, esto es, la ideología de la sociedad que lo crea o reutiliza. Dicho esto y contextualizado el texto a analizar desde el género literario de la ciencia ficción, pero poniendo de manifiesto la especificidad de la escritora —mujer y argentina— y sus intereses, nos hemos enfrentado al análisis de «Madre Patria». Nuestro análisis desentraña el entretejido metafórico del relato, que se materializa principalmente en dos de los mitemas del mito de la criatura o creación artificial: la oposición entre lo natural y lo artificial, y la relación de desigualdad entre el creador y lo creado. Entendidos desde la perspectiva femenina de este mito, estos mitemas nos hablan de la superioridad de lo artificial creado por el hombre frente a lo natural surgido del cuerpo de la mujer, por una parte, y, por otra, de la proyección del creador masculino en la criatura femenina.

Estos dos mitemas son trasladados por la autora a un contexto propio, el de la dictadura totalitaria de la ficcional Patria, de tal manera que la proyección metafórica entre naturaleza y cuerpo femenino se traslada también a la otredad del extranjero —poniendo de manifiesto cómo las identidades y los conceptos no hegemónicos se construyen mediante cruces y transferencias metafóricas diversas—. Así, los mitemas mencionados resultan la

clave que permite construir simbólicamente el discurso de Patria, justificando tanto la sumisión de los ciudadanos al Padre como la superioridad de los patriotas frente a otros países. A estos hemos de sumar otros elementos temáticos de carácter mítico que proceden del discurso político, como son los mitos nacionalistas, elementos que proporcionan al relato una enorme y aterradora credibilidad, al dar a la situación mítica inicial —la dualidad creador-criatura— una dimensión sociopolítica.

Así, como se ha mostrado en el análisis realizado, este engranaje perfecto de transferencias metafóricas, mitemas nuevos y antiguos es también una llamada de atención. La sustitución del cuerpo femenino por un vientre artificial y los avances tecnológicos de Patria no resultan liberadores ni para las mujeres ni para el resto de la sociedad, pues no sirven sino para reforzar y justificar el sistema de desigualdades e injusticia ya existente. En este sentido, resulta de enorme relevancia la vuelta de tuerca que ofrece Mira de Echeverría al final de su relato, pues son precisamente los elementos del cuerpo y la reproducción femenina que son denostados por el mito los que serán revalorizados al final, propiciando el cuerpo femenino, el parto y la gestación natural el principio de la revolución.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Carlos (2021), «Un mar de sueños: la ciencia ficción argentina (1980-2020)», en Teresa López-Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares (eds.), *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II. Desde la modernidad hasta la posmodernidad*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 73-126.
- ALBALADEJO, Tomás (2023), «Discurso retórico, discurso literario y arte de lenguaje: un modelo teórico translacional de fundamentación retórico-cultural e interdiscursiva sobre la base de la analogía», *Rétor*, vol. 13, n.º 1, pp. 1-18.
- ALBALADEJO, Tomás (2025), «La retórica como base y eje de transferencias. Su función en una teoría y crítica transferencial», en Francisco Chico Rico, Benito E. García Valero, Juan Lorenzo Lorenzo y Marina Salvador Gimeno (eds.), *Pura retórica. Tradición y modernidad en los estudios del discurso*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 21-48.
- AMARTIN-SERIN, Annie (1996), *La Création déifiée. L'homme fabriqué dans la littérature*, París, Presses Universitaires de France.
- BLUMENBERG, Hans (2004), *El mito y el concepto de realidad*, trad. Carlota Rubies Riera, Barcelona, Herder Editorial.
- BROWN, J. Andrew (2010), *Cyborgs in Latin America*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- BRUNEL, Pierre (1992), *Mythocritique. Théorie et parcours*, París, Presses Universitaires de France.

Sara Molpeceres Arnáiz (2026), «Metáforas de naturaleza, cuerpo y revolución política en “Madre Patria”, de Teresa P. Mira de Echeverría: una inversión del mito de la creación artificial», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 24-46.

- BUXTON, Richard (1996), *Imaginary Greece. The context of mythology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CHEVREL, Yves (1989), *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CREED, Barbara (1993), *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Abingdon / Nueva York, Routledge.
- DAMASIO, Antonio (2010), *Y el cerebro creó al hombre*, Barcelona, Ediciones Destino.
- DERRIDA, Jacques (1989), *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos Editorial.
- DURAND, Gilbert (2003), *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, trad. Sylvie Nante, Buenos Aires, Biblos.
- FOKKEMA, Douwe W. (1998), «La literatura comparada y el nuevo paradigma», trad. María José Vega, en María José Vega y Neus Carbonell (eds.), *Literatura Comparada: principios y métodos*, Madrid, Editorial Gredos, pp. 100-113.
- FRENZEL, Elisabeth (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. Manuel Abella Martín, Madrid, Editorial Gredos.
- FUKUYAMA, Francis (2002), *Our Posthuman Future. Consequences of the Biotechnology Revolution*, Nueva York, Picador.
- HALL, Stuart (2013), «The Work of Representation», en Stuart Hall, Jessica Evans y Sean Nixon (eds.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Milton Keynes / Londres, The Open University y SAGE, pp. 1-47
- HARAWAY, Donna J. (1991), *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Londres, Free Association Books.
- HAYLES, N. Katherine (1999), *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press.
- HERBRECHTER, Stefan (2013), *Posthumanism. A Critical Analysis*, Londres / Nueva York, Bloomsbury.
- HUMM, Maggie (1997), *Feminism and Film*, Edinburgo / Bloomington (Indiana), Edinburgh University Press e Indiana University Press.
- JUNG, Carl Gustav (1999), «Psicología y poesía», trad. Cristóbal Serrano de Haro, en Carl Gustav Jung, *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obra completa. Volumen 15*, Madrid, Editorial Trotta, pp. 77-97.
- KING, Helen (2025), *Immaculate Forms. A History of the Female Body in Four Parts*, Nueva York, Basic Books.
- LAKOFF, Georg y JOHNSON, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1979), *Antropología estructural*, trad. Eliseo Verón, Ciudad de México, Siglo XXI Editores.

Sara Molpeceres Arnáiz (2026), «Metáforas de naturaleza, cuerpo y revolución política en “Madre Patria”, de Teresa P. Mira de Echeverría: una inversión del mito de la creación artificial», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 24-46.

- LLOYD, Genevieve (2023), *El hombre y la razón. Lo masculino y lo femenino en la filosofía occidental*, trad. Magalí Martínez Solimán, Madrid, Cátedra.
- MARINO, Adrian (1988), *Comparatisme et théorie de la littérature*, París, PUF.
- MATURANA, Humberto y VARELA, Francisco (1987), *The Tree of Knowledge. The Biological Roots of Human Understanding*, Boston, Shambhala Publications.
- MIRA DE ECHEVERRÍA, Teresa P. (2018), «Madre patria», en Lola Robles (ed.), *ProyEctogénesis. Relatos de la matriz artificial*, Madrid, Enclave de libros, pp. 85-127.
- MOLPECERES ARNÁIZ, Sara (2014), *Mito persuasivo y mito literario. Bases para un análisis retórico-mítico del discurso*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- MOLPECERES ARNÁIZ, Sara (2025), «Estudios culturales y Retórica: una propuesta teórico-metodológica», en Francisco Chico Rico, Alfonso Martín Jiménez y Javier Rodríguez Pequeño (eds.), *Ars et ingenium coniurant amice. Homenaje al profesor Tomás Albaladejo. Volumen II*, Madrid, UAM Ediciones, pp. 263-273.
- PEDRAZA, Pilar (1998), *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Editorial Valdemar.
- PUJANTE, David (2006), «Sobre un nuevo marco teórico-metodológico apropiado a la actual temalogía comparatista en España», *Hispanic Horizon*, 25, pp. 82-115.
- PUJANTE, David (2011), «Teoría del discurso retórico aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la elocutio», *Rétor*, vol. 1, n.º 2, pp. 186-214.
- PUJANTE, David (2016), «Constructivist Rhetoric within the Tradition of Rhetorical Studies in Spain», *Res Rhetorica*, vol. 3, n.º 1, pp. 30-49.
- ROBLES, Lola (2018), «Ectogénesis. ¿Utopía o distopía feminista?», en Lola Robles (ed.), *ProyEctogénesis. Relatos de la matriz artificial*, Madrid, Enclave de Libros, pp. 11-58.
- SCHÖPFLIN, George (1997), «The Function of Myth and Taxonomy of Myths», en Geoffrey Hosking y George Schöpfung (eds.), *Myths and Nationhood*, Nueva York, Routledge, pp. 28-35.
- SELLERS, Susan (2001), *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*, Basingstoke/Nueva York, Palgrave.
- SWIGGERS, Pierre (1998), «Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura», trad. Cristina Naupert, en Dolores Romero López (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, pp. 139-148.
- THOMPSON, Lana (1999), *The Wandering Womb. A Cultural History of Outrageous Beliefs about Women*, Nueva York, Prometheus Books.
- TURBAYNE, Colin M. (1974), *El mito de la metáfora*, trad. Celia Paschero, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- WEINRICH, Harald (1970), «Structures narratives du mythe», *Poétique*, 1, pp. 25-34.

Sara Molpeceres Arnáiz (2026), «Metáforas de naturaleza, cuerpo y revolución política en “Madre Patria”, de Teresa P. Mira de Echeverría: una inversión del mito de la creación artificial», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 24-46.



**ABYECCIÓN, CORPORALIDAD Y MATERNIDAD EN *CUERPO CA(Z)A*
(1985) DE MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ**

**ABJECTION, CORPOREALITY AND MOTHERHOOD IN *CUERPO CA(Z)A* (1985)
BY MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ**

PAULA DOCE GONZÁLEZ

<https://orcid.org/0009-0001-1766-8336>

paula.doce@cchs.csic.es

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS (CSIC)

Resumen: El objetivo de este artículo es examinar el modo en que *Cuerpo Ca(z)a* (1985), de María Auxiliadora Álvarez, explora el concepto de abyección, propuesto por Julia Kristeva, tanto temática como lingüísticamente. Se mostrará de qué manera la utilización de metáforas vinculadas a lo corporal, lo líquido y lo animal, unido a la continua disrupción del lenguaje poético, son elementos que vinculan este poemario a la noción de lo abyecto en sus dimensiones corporal, psíquica y estética. La primera sección se centrará en la representación del cuerpo materno y su relación con el modelo humoral del cuerpo en la medicina premoderna. Se examinará el modo en que, al incidir en su naturaleza corporal, porosa y expansiva, este poemario pone en relación el cuerpo materno con las nociones de cuerpo grotesco, animalidad y monstruosidad femenina. La segunda sección abordará la noción de abyección entendida como ruptura psíquica, a saber, el proceso de separación madre-hijo y la consecuente individuación del sujeto. Esta sección examinará la vinculación entre cuerpo materno, *chora* semiótica y lenguaje poético, tal como es propuesta por Kristeva y como aparece en *Cuerpo Ca(z)a*. Mediante el empleo de estrategias semánticas y formales —como la fragmentación o la ruptura de las normas gramaticales y de la prosodia—, la búsqueda estética de Álvarez se alinea con el denominado «retorno de lo real» (Foster, 1996): un interés por el trauma, el asco y la obscenidad presentes en las artes visuales contemporáneas.

Palabras clave: abyección, corporalidad, maternidad, poesía, María Auxiliadora Álvarez.

Abstract: The aim of this article is to examine the way in which *Cuerpo Ca(z)a* (1985), by María Auxiliadora Álvarez, explores the concept of abjection, as proposed by Julia Kristeva, both thematically and linguistically. It will show how the use of metaphors linked to the bodily, the fluid, and the animal, together with the continuous disruption of poetic language, constitute elements that connect this book to the notion of the abject in its bodily, psychic, and aesthetic dimensions. The first section will focus on the representation of the maternal body and its relation to the humoral model of the body in premodern medicine. It will examine how, by emphasizing its bodily, porous, and expansive nature, this book establishes a link between the maternal body and the notions of the grotesque body, animality, and female monstrosity. The second section will address the notion of abjection understood as psychic rupture, namely, the process of mother-child separation and the consequent individuation of the subject. This section will examine the connection between the maternal body, the semiotic *chora*, and poetic language, as proposed by Kristeva and as it appears in *Cuerpo Ca(z)a*. Through the use of semantic and formal strategies—such as fragmentation or the disruption of grammatical norms and prosody—Álvarez’s aesthetic project aligns with the so-called «return of the real» (Foster, 1996): an interest in trauma, disgust, and obscenity present in contemporary visual arts.

Keywords: abjection, corporeality, motherhood, poetry, María Auxiliadora Álvarez.

1. INTRODUCCIÓN

En *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection* (1980) Julia Kristeva desarrolla el concepto de abyección, basándose en el psicoanálisis freudiano y lacaniano para examinar el proceso mediante el cual el sujeto forma su individualidad y subjetividad. Su obra toma como referencia fundamental el ensayo de Georges Bataille «L’Abjection et les formes misérables» (1934), donde, desde un punto de vista sociológico, el autor define la abyección como la expulsión y exclusión de aquellos grupos sociales que no suscriben ciertas normas sociales: los «miserables» —figuras como mendigos o cuerpos enfermos— representan lo que una sociedad «noble» reprime. Kristeva expande esta noción al ámbito psicoanalítico, argumentando que para que el sujeto acceda al orden simbólico y adquiera una identidad estable y coherente, debe establecer ciertos límites psicológicos y físicos. De este modo, el sujeto rechaza ciertos signos de su corporalidad, especialmente aquellos considerados impuros, excesivos, inaceptables. En palabras de Elisabeth Grosz, «the subject must disavow part of itself in order to gain a stable self, and this form of refusal marks whatever identity it acquires as provisional, and open to breakdown and instability» (2012: 86). Lo abyecto no puede identificarse ni como sujeto ni como objeto, ya que se origina en la corporalidad del sujeto y, por tanto, amenaza continuamente con desestabilizar su identidad (2012: 87).

Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

Kristeva analiza textos y autores literarios modernos —como Artaud o Céline— en cuya obra el conflicto psíquico que implica la abyección es explorado explícitamente; sin embargo, en su rúbrica de autores no hay ninguna mujer. Esta exclusión puede explicarse por su intención de explorar estructuras psíquicas universales en lugar de centrarse en el género. Por el contrario, la autora argentina Luisa Valenzuela identifica precisamente en la obra de algunas escritoras latinoamericanas la expresión literaria más fiel de la abyección:

This feminine language, if we can call it such, this obscure discourse coming from the depths of the guts, can be defined as a *fascination with the disgusting* [cursiva en el original]: in Spanish, «un regodeo en el asco». It has to do with mud and very visceral feelings and perhaps unnamed menstrual blood and love for warm viscosities (1987: 244).

Valenzuela identifica este «profound recognition of the engendering power of putrefaction» (244) con la noción de abyección de Bataille y considera que la obra de autoras como Elvira Orphée, Luisa Mercedes Levinson, Alicia Duvojne Ortiz o Clarice Lispector se alinea con este proyecto estético y lingüístico. Rechaza la preeminencia lacaniana del falo dentro de nuestro orden simbólico colectivo y sostiene que las mujeres, «to reinforce their position, have to reinvent or restructure their language —reorganize their territory» (243), enfrentándose al horror que sus pasiones y deseos más internos, a menudo inconfesables, puedan despertar en ellas (242). En este marco puede situarse la propuesta poética de María Auxiliadora Álvarez. Su escritura explora de manera similar ese «regodeo en el asco» que Valenzuela identifica en una genealogía de escritoras latinoamericanas.

María Auxiliadora Álvarez (Caracas, 1956) explora en *Cuerpo Ca(z)a* (1985)¹ el parto y la violencia médica infligida al cuerpo materno durante ese proceso. Este evento liminal y violento —tanto por su naturaleza intrínseca como por la violencia de los profesionales médicos—, en el umbral entre la vida y la muerte, se transmite literariamente a través de la perspectiva de la madre, atravesada por su experiencia sensorial y corporal. La madre es la figura poética principal, aunque en algunas ocasiones da voz al niño, como se mostrará más adelante. El lenguaje visceral empleado por Álvarez y la continua interrupción de la forma poética ofrecen una representación del parto que pretende reflejar la naturaleza de esta experiencia abyecta. Este ensayo se centrará en la primera parte del libro titulado «Cuerpo», compuesto por 31 poemas, en los que se concentra este tema. Al transformar poéticamente su experiencia corporal, Álvarez pretende dar forma a la vulnerabilidad de todos los sujetos

¹ La primera publicación del poemario tiene lugar el año 1985, pero en este artículo se citará la edición de 1993 realizada por el Fondo Editorial Fundarte, tal y como se indica en la bibliografía.

Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

humanos expuestos al daño sistémico: «[e]s la precariedad, el reconocimiento de la precariedad, de nuestros límites, de nuestra fragilidad» (Carrión, 2021: s.n.). Ya política en su exploración de la violencia médica hacia los cuerpos femeninos, Álvarez universaliza su experiencia situando el cuerpo materno en el centro de su trabajo.

En esta misma dirección se sitúan diversos estudios recientes sobre *Cuerpo Ca(z)a*. María Ángeles Pérez López (2021) y Marisa Russo (2025) sitúan a Álvarez en una deriva que ha tomado la reciente poesía venezolana escrita por mujeres, quienes, en palabras de Pérez López, «han astillado, en ocasiones con gran virulencia, las formulaciones verbales de lo femenino» situando el cuerpo en el centro de atención (2021: s.n.). Para Russo, las poetisas venezolanas Álvarez, María Calcaño, y Maritza Jiménez, contribuyen en su obra a desacralizar la figura de la mujer gestante: la representación literaria del acto gestacional supone para ellas «una manera para distanciarse de la recepción idealizada de la maternidad y del cuerpo materno, que el modelo patriarcal había enraizado en la sociedad» (2025: 101). Por otra parte, aunque el presente trabajo no se centra específicamente en la violencia médica, resulta pertinente mencionar el reciente análisis de Elena Gil González, quien identifica en *Cuerpo Ca(z)a* el «desvelamiento de un núcleo reproductor de luchas propiamente corpóreas, políticas, de género y en el que la precariedad y la clase configuran otra forma de pensar la maternidad» (2025: 3). Asimismo, la autora vincula la violencia obstétrica representada en la obra con la noción de biopolítica propuesta por Foucault, a fin de analizar los mecanismos de control y disciplinamiento de los cuerpos maternos que aparecen en el texto de Álvarez.

2. EL CUERPO Y LO ANIMAL: EL IMAGINARIO METAFÓRICO DE *CUERPO CA(Z)A*

De acuerdo con Kristeva en *Pouvoirs de l'horreur*², lo abyecto emerge de la confrontación del sujeto con su propia corporalidad. Para entrar en el orden simbólico y convertirse en un sujeto *propre*³, este ha de excluir «the improper, the unclean, and the disorderly elements of [one's] corporeal existence that must be separated from [the] “clean and proper self”» (Grosz, 2012: 86). Sin embargo, y a pesar de sus esfuerzos por negar lo abyecto, el sujeto está atormentado por la imposibilidad de trascender su cuerpo, de expulsar «the impure, defying elements of its uncontrollable materiality» (2012: 87-88), elementos que suscitan en él un

² Se cita la edición española de este ensayo publicada en 1988, cuyo título se tradujo por *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*, tal como se indica en la bibliografía.

³ Esta palabra francesa puede traducirse en español por «limpio», carente de suciedad, o por «propio», perteneciente a alguien o específico. Kristeva se sirve de esta ambigüedad significante para ilustrar la doble naturaleza, física y psíquica, de lo abyecto.

Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

sentimiento tanto de atracción como de repulsión. Los límites que exige el orden simbólico son inestables y están expuestos a ser vulnerados por la interferencia de lo abyecto, definido por Kristeva como lo intermedio, lo ambiguo, lo compuesto. Afirma: «no es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas» ([1980] 1988: 11). Kristeva identifica tres categorías de abyección: la comida, los desechos corporales, y los signos de diferencia sexual. La segunda categoría se corresponde con los fluidos y residuos corporales que recuerdan al sujeto su organicidad y materialidad, y, en última instancia, su propia muerte:

Tanto el desecho como el cadáver son aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere*-cadáver (Kristeva, 1988: 10).

Por su parte, la diferencia sexual provoca en el sujeto un horror que encuentra su expresión máxima en el rechazo hacia la sangre menstrual, recordatorio de los límites permeables y el origen materno del sujeto, su existencia como feto cuando madre e hijo eran una unidad. La sangre menstrual no es simplemente un residuo corporal, los excrementos, ni es un indicio de daño físico, como la sangre de una herida; es una sustancia vinculada al cuerpo femenino, un signo de diferencia sexual *exclusiva* de la feminidad y, por tanto, *excluyente*.

En *Cuerpo Ca(z)a* el cuerpo no sólo es un motivo recurrente en su poemario, sino que también funciona como el lugar desde el que se pronuncia la voz poética. El Poema 15, situado en el punto medio de *Cuerpo Ca(z)a*, es particularmente representativo de esta reducción de la subjetividad materna, protagonista del poemario, a la experiencia corporal: «duele la boca / la lengua / conductos sanguíneos / saturados duelen / ingles muslos columna cadera la boca / estar contigo / duele / se inflama / se llena una de agua / convulsiona / se contrae / se desgarras» (Álvarez, [1985] 1993: 31). Aquí, el sujeto poético describe la experiencia del parto como dolorosa, con sus órganos y partes del cuerpo inflamando y desgarrándose, imagen que contribuye a la representación visceral del parto que se repite a lo largo del libro. Como señala Luis Alberto Crespo en su prólogo al poemario, «la experiencia de la maternidad se tradujo en María Auxiliadora Álvarez en diario de reclusa y de condenada a ser cuerpo» (Álvarez, 1993: 9).

Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

2.1. Porosidad, fluidez y el cuerpo sexuado

Cuerpo Ca(z)a enfatiza la apertura y permeabilidad del cuerpo femenino, caracterizado por su naturaleza fluida y porosa. Elisabeth Grosz (1994) nos recuerda cómo, desde el origen de la filosofía, la oposición entre mente y cuerpo se ha vinculado al binarismo de género: así como el hombre se volvió sinónimo de mente, la mujer llegó a representar el cuerpo. De acuerdo con la ontología platónica, «the body, or the irrational part of the soul, is seen as an enormous and annoying obstacle» para adquirir un verdadero conocimiento sobre la realidad, la bondad o la belleza (Spelman, 1982: 113). La somatofobia y misoginia de Platón provienen de su rechazo al cuerpo: un objeto de preocupación especialmente para mujeres, incapaces, de acuerdo con el filósofo, de distinguir entre el mundo material y cambiante de la apariencia y el mundo invisible y eterno de lo real (1982: 116). La asociación histórica entre cuerpo y mujer, por otra parte, también se manifiesta en el discurso médico hipocrático y galénico, el cual entendía el cuerpo como una economía de humores y fluidos. El cuerpo humoral, de acuerdo con esta concepción, que continuó teniendo vigencia hasta la Edad Moderna, está continuamente amenazado por la influencia de su entorno. Sus límites, porosos y precarios, y sus movimientos impredecibles debían ser controlados mediante un estricto régimen de autodisciplina. Asimismo, mientras que se pensaba que los hombres eran calientes y secos, los cuerpos de las mujeres, considerados el opuesto directo, eran más fríos y húmedos. Explica Gail Kern Paster (1993) que las mujeres eran concebidas como *leaky vessels*, o «vasos con fugas», cuya producción de fluidos —sangre menstrual y leche materna, concebida como una forma purificada de la primera («nada más que sangre blanca») — las convertía en sujetos particularmente perturbadores. El cuerpo femenino incontinente, caracterizado por un exceso de emocionalidad y una particular inclinación a la enfermedad, se contemplaba como una metáfora del yo indisciplinado o incluso inmoral, cuya fuga era un signo de su sexualidad e impureza⁴.

Paster define el cuerpo humoral tomando la definición de Bakhtin del cuerpo grotesco, que, en oposición al cuerpo clásico —sólido, opaco y cerrado— «is not separated from the rest of the world. It is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgressed its own limits» (Bakhtin, 1968: 26). Bakhtin subraya que «one of the fundamental

⁴ Mary Douglas señala en *Purity and Danger* (1966) los diferentes tratamientos que han recibido la sangre menstrual y la leche materna en distintas culturas. Al igual que Kristeva, sostiene que la variabilidad de la respuesta emocional a los fluidos corporales obedece a una cuestión de límites: «all margins are dangerous [...] Any structure of ideas is vulnerable at its margins. We should expect the orifices of the body to symbolise its specially vulnerable points» (1966: 122).

Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

tendencias of the grotesque image of the body is to show two bodies in one» (1968: 26). Se trata del cuerpo embarazado, capaz de engendrar y concebir, y Bakhtin subraya que es especialmente a través de sus orificios que el cuerpo grotesco interactúa con el mundo exterior: «the genitalia, the excretory organs, the mouth —the sites of consumption and evacuation, the body's thresholds and its sites of pleasure» (Paster, 1993: 14), los cuales se corresponden precisamente con los lugares de la abyección según Kristeva (Grosz, 2012: 88). La apertura y expansividad del cuerpo grotesco desestabilizan la solidez y firmeza del cuerpo clásico al mostrar los límites vulnerables entre el interior y el exterior, el yo y el otro. A través de la permeabilidad y fluidez del cuerpo humoral, «a borderline state, disruptive of the solidity of things, entities, and objects» (Grosz, 1994: 195), surge lo abyecto. La naturaleza permeable y abierta de los cuerpos de las mujeres las convierte en un sujeto particularmente disruptivo que subvierte continuamente sus límites corporales y amenaza con el colapso del orden simbólico.

Un ejemplo paradigmático de cómo *Cuerpo Ca(z)a* aborda estas visiones del cuerpo humoral y grotesco se encuentra en el Poema 16, donde el sujeto poético reflexiona sobre la experiencia de dar a luz:

la tarde total era de tarde	
de agujas y tubos	
y muertos alrededor	
y una deforme y desnuda	
con las piernas abiertas	
con los brazos abiertos	
	produciendo toda la sangre
	y todo el hijo
	de que se es capaz
que no puede salir	
porque una tiene la abertura	
	como cerradura
compañero tan relativo	
rojo recto riguroso (1993: 33).	

La referencia al aparato sexual de la madre como ese compañero «rojo recto riguroso» que solo se abre relativamente para liberar al hijo se corresponde con el modo en el que aparece el cuerpo materno en todo *Cuerpo Ca(z)a*, receptivo a influencias externas y frecuentemente descrito a través de sus orificios corporales, tal y como aparece en el Poema 3: «la grabación del hospital / me contempla satisfecha / como vagina que soy / como herida inteligente» (p. 18). La manera en que los genitales femeninos son representados incide en su naturaleza ambigua como lugar de creación de la vida, deseo erótico y residuo urinario. En

Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

el Poema 3, el sujeto poético también reflexiona sobre el cuidado que procura a su porosidad ante los profesionales médicos: «frente a ellos / como es debido / cuido mis heridas naturales / como y defeco algodones y membranas / oídos / ombligos femeninamente abiertos / orificios siempre vivos» (p. 18). Esta noción del cuerpo como lugar tanto de origen como de expulsión se refuerza aún más en el Poema 13, donde el hijo —formado en la humedad del útero— es expulsado por el mismo orificio en el que fue concebido: «entre las piernas / la humedad de la placenta / ACHE I JOTA O» (p. 29). Estos lugares abiertos del cuerpo corresponden a los lugares de abyección, las «surfaces, hollows, crevices, orifices, which will later become erotogenic zones —mouth, eyes, anus, ears, genitals» (Grosz, 2012: 88) y que representan un umbral entre el interior y el exterior del cuerpo.

Como se mencionó antes, la confrontación del sujeto con estas zonas se caracteriza tanto por la atracción como por la repulsión, una reacción visceral que también está ligada a la dimensión maternal de lo abyecto, recordatorio del propio origen y mortalidad del sujeto. El Poema 2 indica que su exposición debe limitarse: «orina / calostro / hedor embarazado / cambian de turno los cuchillos blancos / eviten la transpiración // y las heces» (p. 16). En *Cuerpo Ca(z)a*, la naturaleza corporal del parto despierta en la figura paterna «asco», atestiguada en el Poema 7:

él
sentía asco
razón de la muerte veintitrés b de la izquierda
nalga erizada [...]
qué ordenada es
la reina enfermera
 resbalando en mucosas
en zanjas verticales
 que evacuaban
 cosas tan naturales
la nalga erizada pegada a la mía [...]
no debo volver
a patear doctores y latas
con mi pierna y mi hija ensangrentadas

porque sentía asco
razón de la muerte [...] (p. 22).

En *Cuerpo Ca(z)a* lo que distingue los cuerpos femeninos de los masculinos es su capacidad reproductiva, como expone el sujeto poético en el Poema 22, quien se lamenta de esta diferencia en relación con la figura paterna, especialmente respecto a su incapacidad para dar de mamar: «es injusto / que en el cuerpo / no contengas alimentos / que no tengas / varices en las piernas / ramas negras [...] eres injusto / sin boca que te muerda» (p. 39). En

última instancia, lo que distancia a la figura materna de la paterna es su sequedad y unidad de hombre: «es injusto / que te vayas / sereno seco completo / y nosotras nos quedemos» (p. 40); mientras que el cuerpo materno se caracteriza esencialmente por su capacidad de producir y liberar fluidos: «sangra en los pasillos», «riega su leche sobre las ecografías» y contiene nutrientes en su cuerpo. Aquí, la sangre y la leche son evocadas en tanto que sustancias paralelas: vinculadas por su naturaleza líquida, aparecen como dos expresiones de la misma fuerza generativa y relacional, al igual que sucede en el Poema 13: «nos estrujamos / cortadas cosidas rígidas / segregando leche / por los ojos / oídos / hombros» (p. 29). Más adelante, en el Poema 18, el sujeto poético se compara con una yegua, una presencia blanca que recuerda al color de la leche: «yegua abierta blanca me arrastro / torso que transita / y lengua / del tamaño del agua / cotidiana / servil / me derramo larga hervida / babosa familiar en la comida» (p. 35)⁵. Este poema subraya la vinculación metafórica habitual en el libro entre cuerpo, fluidez y animalidad, recurriendo a la asociación histórica entre mujer y animal.

2.2. Entre animalidad y monstruosidad

La asociación abyección y animalidad se manifiesta en el hecho de que, según Kristeva, «lo abyecto los confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal» (1988: 21) —territorios que las sociedades primitivas quisieron delimitar y excluir—. A través de la abyección, estas sociedades eliminaron de su cultura «el mundo amenazador del animal o de la animalidad, imaginados como representantes del asesinato o del sexo» (21). Los ámbitos maternal y animal representan así lo que el sujeto ha rechazado y expulsado para entrar en el orden social y simbólico, «diferenciación violenta y torpe, siempre acechada por la recaída en la dependencia de un poder tan tranquilizador como asfixiante» (22). Estos ámbitos se corresponden con la vida prelingüística del sujeto y evocan la organicidad humana, su mortalidad e impulsos corporales. En el pensamiento occidental, el animal —perteneciente y confinado al orden de la naturaleza— se considera carente de alma, y por tanto, carente también de trascendencia y razón, *logos*; concepción íntimamente

⁵ Sin duda, la asociación entre el líquido blanco, la gestación y la creación poética remite a Hélène Cixous, quien propuso en *La risa de la medusa* (1975) «escribir con tinta blanca» como una forma de liberar la escritura de las mujeres del orden simbólico patriarcal. Al vincular la actividad creativa con la leche materna, sustancia nutrición y originaria, Cixous propone una escritura situada en y desde el cuerpo.

Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

ligada a la definición de mujer: como señala Spelman, en la ontología de Platón «the images of women, slaves, labourers, children, and animals are almost interchangeable» (1982: 119).

Frecuentemente en *Cuerpo Ca(z)a*, la naturaleza corporal de la madre se compara con la de animales, como vacas o cerdos, a menudo destinados al sacrificio —lo que también ha sido percibido por Pérez López y Russo, para quien el contexto hospitalario aquí representado «extermina su propia subjetividad [de la mujer] desde los primeros controles ginecológicos, chocando, así, con un paisaje clínico que desnaturaliza y deshumaniza su figura maternal» (Russo, 2025: 103)—. En el Poema 9, adoptando la voz del hijo, el sujeto poético compara la figura materna con un animal que «huele a aguas estancadas», es tranquilo, aunque esté atado, y su cuerpo se expande: «mamá es un animal negro / manso / extenso / huele / a aguas estancadas / cría / batracios dulces [...] mamá es un animal quieto / amarrado / hinchado / habitual / muerto» (p. 24). Siguiendo con este imaginario, la sala de parto es representada aquí como un matadero o una cocina, donde las madres son sometidas a procedimientos médicos abusivos. Así aparece en el Poema 5: «sala de parto // MOSAICOS / RESES / CUCHILLOS // cocina que desuella sin anestesia» (p. 20); o en el Poema 6: «el doctor dijo APTAS / gargantas para quirófano [...] salimos al pasillo / ubres aún inútiles / cerdas tranquilas / nos sentamos» (p. 21). Al igual que sucede normalmente con los animales, las figuras femeninas son reducidas a su carnalidad. En el Poema 2, esta reducción alcanza su mayor exponente en la decisión de referirse a sus cuerpos mediante números: «SIETE-DOCE-CINCO / es su número su náusea / la nómina / la ubicación de su abdomen // ombligos colgantes / que pasan en fila / moscas muertas // masas de carne / ojos ladeados de perro» (p. 16). La animalidad de la maternidad y el parto contrasta con el mundo quirúrgico y estéril de la medicalización al que se hace referencia a través de sus instrumentos: «SIETE-DOCE-CINCO voltéese / una aguja por cada vaso sanguíneo / luego / usted deberá guardar las jeringas y sondas» (p. 16)⁶.

Este potencial desestabilizador del cuerpo femenino y sus asociaciones con la animalidad alcanzan su expresión cultural y simbólica más potente en la figura del monstruo. Sarah Alison Miller identifica el cuerpo femenino como una encarnación de la monstruosidad medieval, precisamente por su capacidad de alterar no solo su propia materialidad, sino también los modelos epistemológicos y ontológicos predominantes del yo —entre los que

⁶ Según Gil González, el contexto hospitalario «evidencia la pertenencia del yo poético a unas circunstancias de subalternidad que posibilitan el control del cuerpo por la institución médica» (2025: 13).

Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

se encuentra la definición del cuerpo clásico de Bakhtin— que conciben el sujeto como un ser racional, sólido, uno y unificado (Miller, 2010: 15). El cuerpo materno, definido por Imogen Tyler como una «subjetividad transitoria», supera su singularidad «and is at odds with familiar models of the self-other relation—there is an impasse between the “I” that writes/speaks and pregnant subjectivity, which is the exact antithesis of that I’s implied individuality» (Tyler, 2000: 383). Caracterizado por la convivencia con otro ser, el cuerpo materno —la madre— encarna la dualidad, desafiando la noción de unidad inherente a la idea de sujeto.

Estas asociaciones entre lo femenino y lo monstruoso tienen profundas raíces filosóficas, como muestra Rosi Braidotti en su análisis de la *Generación de los animales* de Aristóteles, para quien lo masculino es la norma; la mujer solo emerge por desviación o error, una aberración respecto al modelo masculino (Braidotti, 2011: 224). Tanto por su exceso material como por su falta de unidad subjetiva, la monstruosidad caracteriza la feminidad en tanto que producto fallido de la reproducción, así como en su dimensión maternal. El monstruo y la madre representan una figura similar de abyección. Como señala Braidotti, «we are all of women born, and the mother’s body as the threshold of existence is both sacred and soiled, holy and hellish; it is attractive and repulsive, all-powerful and therefore impossible to live with» (2011: 227). Además, diversas teorías sobre la reproducción en la Edad Moderna atribuían los nacimientos monstruosos a la permeabilidad de la imaginación materna, sugiriendo que imágenes o fantasías externas podían imprimirse en el feto (2011: 232). En tanto que cuerpo abierto, el cuerpo materno y sus límites, no solo se ven transgredidos por su propia expansión física durante el embarazo, sino que también resultan vulnerables a las impresiones del mundo externo, hasta el punto de que el resultado reproductivo puede verse alterado. El imaginario de *Cuerpo Ca(z)a* retrata el cuerpo femenino y materno como una materialidad en constante expansión, «monstruosa» por su capacidad de producir fluidos y otras sustancias abyectas, así como un cuerpo animal sometido al control de los profesionales médicos. Asimismo, esta concepción del cuerpo materno como monstruoso posee una dimensión ética. En *Cuerpo Ca(z)a*, el útero aparece habitado por serpientes —«las culebras de río» (p. 19)—, imagen que remite a la serpiente del Génesis. Símbolo de la diferencia y el pecado femeninos, la serpiente vincula el cuerpo de la mujer con la anormalidad y configura un modelo de maternidad desacralizado.

3. ABYECCIÓN, MATERNIDAD Y LENGUAJE: UNA PROPUESTA ESTÉTICA

La abyección no solo se vincula a lo materno a través de estos signos y los fluidos corporales. Es también el nombre que recibe el proceso de separación entre la madre y el hijo, cuya individuación pasa por romper con la unidad primordial que compartió con el cuerpo materno: «the child “loses” me (“kills me”) [a la madre] in order to leave me: Orestes before Oedipus. From my perspective, in order to separate from the child and re-become and “I”, I leave him by “abjecting” him» (Kristeva, [2011] 2014: 76). Se trata de un movimiento psíquico fundamental para que el sujeto acceda al orden simbólico y adquiera una identidad social. Como observa Anneleen Masschelein, esta separación «begins with birth, which is a bodily tearing apart of two biologically connected creatures. This experience is so violent that it unleashes mortal anxiety, both in mother and child» (2022: s.n.). Este proceso de abyección que se inicia en el parto concluye con la adquisición del lenguaje, que, en términos lacanianos, denotaría la Ley del Padre. Para Luce Irigaray, esta comprensión psicoanalítica del desarrollo del sujeto,

proscribe ese primer cuerpo, esa primera casa, ese primer amor. Lo sacrifica para convertirlo en materia de su lengua y de su imperio [del padre] [...] Pero, ¿dónde queda, para nosotras, lo imaginario y lo simbólico de la vida intrauterina y del primer cuerpo a cuerpo con la madre? ¿En qué noche, en qué locura quedan abandonados? (1994: 37-38).

Kristeva denomina *chora* a esta «vida intrauterina»: «a space before space, a nurturer-and-devourer at once, prior to the One, the Father, the word, and even the syllable. It is a modality of sense prior to signification, what I call the semiotic» (2014: 71-72). De acuerdo con ella, la *chora*, u orden semiótico, no se opone al orden simbólico —el ámbito de la ley, el orden social y la función paterna—, sino que es su cimiento. Como señala Fanny Söderbeck, el proyecto de Kristeva intenta evitar una separación tajante entre ambos órdenes que haga de lo semiótico un espacio contrario al orden cultural y lingüístico: «because the subject is always both semiotic and symbolic, no signifying system he produces can be either “exclusively” semiotic or “exclusively” symbolic» (2010: 6). Lo abyecto, lo real o pre-simbólico, al no poder ser completamente reprimido, emerge en el lenguaje poético, el cual se presenta como «ultimate means of its [the symbolic order’s] transformation and subversion, the precondition for its survival and revolution» (Kristeva, 1984: 81).

Al practicar una escritura poética, María Auxiliadora Álvarez participa de esta comprensión del lenguaje poético, el cual, a través de la incorporación de los ritmos del

cuerpo materno y su ruptura del discurso convencional, emerge como el medio más eficaz para acceder al orden semiótico:

The articulation of this inter-corporeal, inter-physical experience erupts at significant moments within the dominant prose linearity, insisting upon its own, distinctive form. It constitutes the eruption of the underlying modality or temporality that we associate with the unconscious (Frampton, 2004: 365).

3.1. La abyección como ruptura psíquica

En varios poemas de *Cuerpo Ca(z)a*, María Auxiliadora Álvarez explora esta dimensión de la abyección, cuya primera etapa corresponde al parto. El Poema 12 es su ejemplo más evidente:

ella me abre las piernas
trata de ascender
y no la dejo
ella quiere devolverse
por las tardes
calva y caliente
que esa puerta se acabó
que no se puede entrar ya ni salir
ni decidirla
[...] y ella tiene miedo
y quiere hundirse
en el útero de nuevo
en la noche y la comida
en su cuarto pegajoso
entre mis piernas (p. 28).

En este poema, el sujeto poético se refiere a la hija en femenino, quien desea volver al vientre de su madre del que ha sido expulsada: como pronuncia la voz poética, la hija identifica su antigua casa con el útero de su madre, entre sus piernas, y lo describe como «su cuarto pegajoso». Este verso evoca la intimidad y la fusión entre ambos sujetos, cuya pegajosidad solo se percibe como abyecta cuando se ha producido la separación entre ambos cuerpos; antes, era un signo de comodidad y unión, no de distancia. También hay una referencia al útero en el Poema 9 en el que, desde la perspectiva del hijo, se define como un «espacio oscuro / que recorro con la lengua / y me sabe a semen / a sangre / a agua de renacuajo» (p. 74). En el útero, el niño interactúa oralmente con los fluidos de la concepción y solo más tarde el sujeto mostrará repulsión hacia estos, el «semen» o la «sangre», cuando se vuelvan sustancias ajenas a sí mismo. El Poema 12 recuerda la experiencia de la hija al

Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

separarse del cuerpo materno y su sentimiento inicial de angustia ante su abyección, referida no solo a su expulsión del vientre, sino también a la distancia que se va imponiendo gradualmente entre la niña y la madre. Los versos «se acabó la casa», «la aparto», o «y no la dejo» denotan esta separación radical.

El poema 31, último de *Cuerpo Ca(z)a*, también evoca este momento de separación. Aquí, el sujeto poético describe el momento después del nacimiento, en el que, presumiblemente profesionales médicos, separan a la madre y la hija: «se va ya se la llevan [...] inflamada de genital / ya se la llevan ábranla en la luz» (p. 49). El sujeto poético identificado con la madre pide a quienes «se la llevan» que cuiden de su hija en su ausencia: «denle agua de caballo / para que conozca la sed / agua de perro / agua de mí [...] denle Animal / para que se tire contra el piso [...] péguensela al costado / que tendrá miedo / y rareza / que nunca ha estado abierta» (p. 49), continuando con el uso de metáforas animales empleadas a lo largo del libro para representar a la figura materna.

En *Cuerpo Ca(z)a*, la violencia de esta ruptura primordial también la experimenta la madre, cuyo acto de dar a luz deja huella en su cuerpo y psique. Así sucede en el Poema 30: «tal vez el desarraigo / de dientes y navajas / de costras y hematomas / omita el Lugar de la erosión [...] todo lo hendido / todo lo hinchado / retorna // me reduzco / en el órgano del agravio / y puedo servir para otra cosa tal vez» (p. 48). Su subjetividad parece dañada por esa separación inicial, «el desarraigo», de la que emergen las «costras y hematomas» como signos corporales de trauma. El Poema 15 nombra el desgarramiento que implica el parto: «lo expulsa / azul / mucoso / adherido se lleva el hígado de una / el páncreas / la caja torácica / el calcio / el oxígeno» (p. 31). Al expulsar al niño, la madre experimenta una desposesión radical de sí misma, expresada en este poema a través de metonimias corporales: «el hígado», «el páncreas», «la caja torácica» son las imágenes empleadas para nombrar esta convulsión psíquica y sensación de pérdida: «una ama / se queda quieta / con descuadre de quijada / para siempre» (p. 31).

3.2. Dar forma a lo expulsado: lenguaje poético y retorno de lo Real

Como ha sido previamente explicado, Kristeva considera que el arte, y especialmente la literatura, permiten la aparición de lo abyecto dentro de la economía del orden simbólico, es decir, de sus códigos lingüísticos y representacionales. El resultado de esta forma de sublimación es la semiotización de lo simbólico, que implica «both a mimesis of the symbolic

economy and a revelation of its truth, its foundation, its abject» (Tan, 2013: 5). En lugar de reprimirlo, el arte permite al sujeto confrontar lo que ha expulsado o lo que permanece sin nombre sin anular el propio sentido del yo.

Para que lo semiótico se exprese lingüísticamente, la literatura desde el modernismo en adelante ha alterado la estructura gramatical y sintáctica del lenguaje simbólico y liberado al verso del metro y la prosodia —un ejemplo paradigmático de esto son las obras de Mallarmé y Lautréamont (Kristeva, 1988)—. El lenguaje poético adopta generalmente la forma de la poesía como género literario, pero no deben confundirse: la poesía está *animada por* lo poético y, por tanto, «should not be constrained by the necessities of the symbolic and draws attention to its own materiality» (Arya, 2014: 164). Según Kristeva, lo que esencialmente definiría el lenguaje poético es su capacidad de recuperar y revitalizar un lenguaje que, al adherirse a la ley y el orden simbólicos, ha permanecido durante mucho tiempo estancada y empobrecida (Arya, 2014: 163).

María Auxiliadora Álvarez altera continuamente la estructura del poema fragmentando los versos y creando una cesura en la estructura normal de las frases o incluso de las palabras. Por ejemplo, en el Poema 6 los versos intermedios se muestran así:

DUERMETE RUISEÑOR PE DACI
TO DE LUNA DUER METE CO
RAZON [...] (p. 6).

En este ejemplo, las palabras se dividen en sílabas y se distribuyen a lo largo de los versos, creando oraciones agramaticales en las que se pierde el significado. Como en este ejemplo y en el Poema 2, es habitual ver poemas que contienen un espacio entre dos partes de la frase:

SIETE-DOCE-CINCO
es su número su náusea
la nómina
la ubicación de su abdomen
ombligos colgantes
que pasan en fila
moscas muertas [...] (p. 16).

Este fragmento muestra la forma habitual que los poemas adoptan en *Cuerpo Ca(z)a*, lo que también puede apreciarse en los ejemplos citados en las secciones anteriores. La elección de Álvarez de usar principalmente letras minúsculas, salvo los números escritos en el primer verso, y de eliminar los signos de puntuación, altera las normas gramaticales habituales de la escritura. Los poemas consisten en una sucesión de palabras y frases que

Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

requieren que el lector salte de verso en verso para completar su significado. El Poema 23 es otro ejemplo destacado de esta forma adoptada en *Cuerpo Ca(z)a*:

intercambiamos	aureolas	
	ruedan	
por las quijadas	entre las pelvis	
		lubrican las rótulas [...] (p. 41).

Este poema, al igual que el 8 —citado anteriormente—, sigue una estructura en forma de escalera en los tres últimos versos. La elección de la forma poética por parte de Álvarez coincidiría con lo que Kristeva identifica como las dos técnicas principales en la escritura de Céline: la segmentación de la frase y las elipsis sintácticas (Arya, 2014: 173). Estas elecciones enfatizan la fragmentación y supresión de elementos de la frase.

Como Álvarez no pretende someter la experiencia poética a las formas tradicionales de la poesía, crea coherencia y musicalidad en los poemas mediante la repetición de estructuras y recurrencias fonéticas. En el Poema 1, el sujeto poético se refiere al doctor como una «vaca amarga castrada», una referencia que se repite en el poema: «recordando / su baba / bata blanca sanguinaria [...] vaca baba bata blanca corrosive que me agrede», y continúa «su baba blanca castrada / no se le hubiera ensuciado [...] porque yo trabajo mucho / baba amarga vaca blanca» (p. 15). Esta estructura sintáctica similar, compuesta por las mismas palabras, se repite en otras partes del poema e insiste principalmente en el sonido fonético «/b/». Además, en el Poema 9, el sonido «/m/» es dominante en el primer y último verso, estableciendo un diálogo entre el principio y el final: «mamá es un animal negro / manso [...] mamá es un animal quieto / amarrado / hinchado / habitual / muerto» (p. 24). En el Poema 5, mientras que el sonido dominante en los primeros versos es «/s/»: «sala de parto / MOSAICOS RESES CUCHILLOS / cocina que desuella sin anestesia» (p. 20); en los últimos versos dominan los sonidos «/x/» y «/r/»: «panza bonete libro cuajar rajar sacar / el relleno / ordenar los mosaicos / coser» (p. 20). Estos sonidos fuertes contribuyen a una representación aproximada de la experiencia poética, la violencia del parto. Como en este último ejemplo, Álvarez también utiliza la enumeración para enfatizar el ritmo de los poemas en el Poema 2: «doctor cardenal teniente coronel», u «orina / calostro / hedor embarazado» (p. 16).

Todos estos procedimientos están en línea con la comprensión de Kristeva del orden semiótico y representan a través del propio lenguaje la experiencia de la maternidad. Algunas

de estas elecciones retóricas coinciden, asimismo, con los procedimientos mediante los cuales, según Elaine Scarry, el dolor encuentra expresión lingüística: «physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned» (1985: 4). En este sentido, la poesía como código lingüístico simbólico se «semiotiza», no solo porque este poemario elige representar la maternidad como una realidad abyecta, sino también porque sus elecciones prosódicas se alinean con la articulación de lo semiótico, asociado al ámbito maternal en la teoría de Kristeva, y, por lo tanto, resuenan con el ritmo de la *chora*.

Tanto en su uso de figuras retóricas relacionadas con la repetición⁷ como en lo que elige representar, Álvarez participa en lo que Hal Foster ha identificado como «el retorno de lo Real», es decir, «the general shift [...] from the real understood as an effect of representation to the real understood as an event of trauma» (Foster, 1996a: 107). Foster cuestiona la idea de la imagen como ventana a través de la cual observar el mundo, y la redefine como una «imagen-pantalla»: un lugar de mediación y distorsión de lo Real que protege al sujeto de su impacto traumático. Esta imagen-pantalla, aunque distancia al espectador del horror, también invita a contemplar lo que ha reprimido: el arte contemporáneo, según Foster, se acerca a lo pre-edipiano y representa lo abyecto a través del exceso y la obscenidad:

abject art has tended in two other directions. The first is to identify with the abject, to approach it somehow—to probe the wound of trauma, to touch the obscene object-gaze of the real. The second is to represent the condition of abjection in order to provoke its operation—to catch abjection in the act, to make it reflexive, even repellent in its own right (Foster, 1996b: 115-116).

Aunque el estudio de Foster se refiere a artes visuales, los tropos del arte abyecto que enumera pueden identificarse en la obra de Álvarez, que, a través de la mediación de la palabra poética —una forma de imagen-pantalla—, representa tanto el lugar de la abyección —el cuerpo materno—, como su impacto traumático en el sujeto. En lugar de representar una versión idealizada y fetichizada de la maternidad y el cuerpo femenino, este poemario intenta aproximarse a lo Real, rompiendo su simbolización mediante un lenguaje áspero y duro que es interrumpido continuamente. Es a través de sus atributos formales, rítmicos y semánticos como los poemas se enfrentan a lo abyecto, tensando el lenguaje al extremo y

⁷ Hal Foster señala la relación existente entre las prácticas artísticas surrealistas y el concepto freudiano de «compulsión por repetición», en su libro *Compulsive Beauty* (1993).

Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

generando en el lector placer y repulsión. La abyección ya no es solo un tema, sino también un método: *Cuerpo Ca(z)a* propone una mirada sobre ella en la forma que adopta, sus imágenes y sonidos recurrentes.

4. CONCLUSIÓN

Este artículo ha pretendido mostrar cómo *Cuerpo Ca(z)a* aborda la noción de abyección desde tres perspectivas interrelacionadas: la corporal, la psicoanalítica y la estética. El cuerpo materno constituye un motivo literario central, así como el lugar desde el que habla la voz poética. En línea con la concepción de la *chora* semiótica de Kristeva —vinculada a ritmos prelingüísticos y corporales—, el ámbito materno articula las estrategias tanto lingüísticas como visuales de esta obra. De este modo, los aspectos formales y semánticos orientan hacia un tipo específico de respuesta estética, que resuena con la *jouissance* asociada a lo abyecto y con el deleite propio de la experiencia de lo sublime. La labor poética de Álvarez dialoga así con preocupaciones presentes en prácticas artísticas modernas y contemporáneas, tal como han sido exploradas por Kristeva, Valenzuela y Foster. Cada sección ha abordado una dimensión distinta de esta preocupación común.

En *Cuerpo Ca(z)a*, el cuerpo femenino aparece como un espacio que sostiene la vida y, al mismo tiempo, resulta repulsivo; es a la vez humano y animal. A través de imágenes de sangre, leche y orificios corporales, la figura femenina aparece como un recipiente permeable, con fugas, abierto a fuerzas externas y marcado por excesos materiales. Estos rasgos, junto con la capacidad del cuerpo materno para albergar un «otro», desestabilizan la idea de sujeto como una individualidad intacta y autónoma. Además, la figura materna se presenta no solo como fuente de alimento y origen, sino también de exclusión en tanto que cuerpo que ha de ser rechazado. Mediante el lenguaje poético, Álvarez da forma al trauma del parto, al deseo de retorno al ámbito materno y a la imposibilidad de una separación «limpia». Así, sustituye la imagen idealizada de la maternidad y confronta los tópicos de la monstruosidad femenina. En este poemario, la abyección funciona como tema y método: a través de la subversión del lenguaje poético, Álvarez la explora no solo en el plano temático, sino también en el formal. Su obra confronta lo Real, evocando tanto horror como sublimidad, y hace visible lo que se resiste a ser representado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, María Auxiliadora ([1985] 1993), *Cuerpo Ca(z)a*, Caracas, Fondo Editorial Fundarte.

Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

- ARYA, Rina (2014), *Abjection and Representation. An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- BAKHTIN, Mikhail (1968), *Rabelais and His World*, trad. Hélène Iswolsky, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.
- BATAILLE, Georges ([1934] 1993), «Abjection and Miserable Forms», trad. Yvette Shafir, en Sylvère Lotringer (ed.), *More & Less 2*, Nueva York, Semiotext(e), pp. 9-13.
- BRAIDOTTI, Rosi (2011), *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Nueva York, Columbia University Press.
- CARRIÓN, César Eduardo (2021), «El poema, un artilugio de la esperanza. Entrevista a María Auxiliadora Álvarez», *Elipsis*, 5.
- DOUGLAS, Mary (1966), *Purity and danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Londres / Nueva York, Routledge.
- FOSTER, Hal (1996a), *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.
- FOSTER, Hal (1996b), «Obscene, Abject, Traumatic», *October*, 78, pp. 107-124.
- FRAMPTON, Edith (2004), «Fluid Objects: Kleinian Psychoanalytic Theory and Breastfeeding Narratives», *Australian Feminist Studies*, vol. 19, n.º 45, pp. 357-368.
- GIL GONZÁLEZ, Elena (2025), «Poética del desgarró: maternidad, abyección y precariedad en la poesía de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos del CILHA*, 42, pp. 1-20.
- GROSZ, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies*, Bloomington, Indiana University Press.
- GROSZ, Elizabeth (2012), «The Body of Signification», en John Fletcher y Andrew Benjamin (eds.), *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*, London, Routledge, pp. 80-103.
- IRIGARAY, Luce (1994), «El cuerpo a cuerpo con la madre», *Debate Feminista*, 10, pp. 32-44.
- KRISTEVA, Julia (1984), *Revolution in Poetic Language*, Nueva York, Columbia University Press.
- KRISTEVA, Julia ([1980] 1988), *Poderes de la pervisión: ensayo sobre Louis F. Céline*, trad. Viviana Ackerman y Nicolás Rosa, Buenos Aires, Catálogos.
- KRISTEVA, Julia ([2011] 2014), «Reliance, or Maternal Eroticism», trad. Rachel Widawsky y Perry Zurn, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 62, n.º 1, pp. 69-85.
- MASSCHELEIN, Anneleen (2022), «Julia Kristeva: The Abject and the Maternal Erotic», *Extra Extra Magazine* [en línea], 18, en <https://extraextramagazine.com/talk/julia-kristeva-the-abject-and-the-maternal-erotic/> (30/07/2026).
- MILLER, Sarah Alison (2010), *Medieval Monstrosity and the Female Body*, Nueva York, Routledge.
- PASTER, Gail Kern (1993), *The Body Embarrassed. Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*, Ithaca (Nueva York), Cornell University Press.
- Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2021), «Poesía y maternidad: Revisión de tópicos en la literatura venezolana contemporánea», *Vuelo de Jaguar* [en línea], 12, octubre-diciembre de 2021, en [\[https://revistavuelodejaguar.com/2021/12/19/poesia-y-maternidad-revision-de-topicos-en-la-literatura-venezolana-contemporanea/\]](https://revistavuelodejaguar.com/2021/12/19/poesia-y-maternidad-revision-de-topicos-en-la-literatura-venezolana-contemporanea/) (30/07/2026).
- RUSO, Marisa (2025), «La maternidad como duelo emotivo: el alumbramiento poético en tres autoras venezolanas», *E-Scripta Romanica*, 13, pp. 99-111
- SCARRY, Elaine (1985), *The Body in Pain. The making and unmaking of the world*, Oxford, Oxford University Press.
- SÖDERBÄCK, Fanny (2010), «Motherhood: A Site of Repression or Liberation? Kristeva and Butler on the Maternal Body», *Studies in the Maternal*, vol. 2, n.º 1, pp. 1-15.
- SPELMAN, Elizabeth V. (1982), «Woman as Body: Ancient and Contemporary Views», *Feminist Studies*, vol. 8, n.º 1, pp. 109-131.
- TAN, Christine Abigail L. (2013), «The Kristevan Aesthetic of the Sublime: Lapses of Meaning from the Meaningless Abject», a partir de 6th DLSU Arts Congress (De La Salle University), en [\[https://www.academia.edu/4122273/The_Kristevan_Aesthetic_of_the_Sublime_Lapses_of_Meaning_from_the_Meaningless_Abject_Presented_at_the_6th_DLSU_Arts_Congress_held_at_the_De_La_Salle_University_February_2013_\]](https://www.academia.edu/4122273/The_Kristevan_Aesthetic_of_the_Sublime_Lapses_of_Meaning_from_the_Meaningless_Abject_Presented_at_the_6th_DLSU_Arts_Congress_held_at_the_De_La_Salle_University_February_2013_) (09/07/2026).
- TYLER, Imogen (2000), «Reframing Pregnant Embodiment», en Sara Ahmed (ed.), *Transformations: Thinking Through Feminism*, Londres, Routledge, pp. 378–396.
- VALENZUELA, Luisa (1987), «The Other Face of the Phallus», en Beth G. Chevigny y Gari Laguardia (eds.), *Reinventing the Americas. Comparative Studies of Literatures of the United States and Spanish America*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 242-248.



**«¿DE QUÉ MATERIA ESTÁN HECHAS LAS AUSENCIAS?»
THE DIVERSITY OF MOTHERHOODS, RELATIONAL NARRATION AND
THE INTERPLAY OF INDIVIDUAL AND COLLECTIVE EXPERIENCE IN
THE CONTEXT OF MISCARRIAGE AND ABORTION IN CONTEMPORARY
SPANISH AND LATIN AMERICAN LITERATURE**

**«¿DE QUÉ MATERIA ESTÁN HECHAS LAS AUSENCIAS?»
LA DIVERSIDAD DE LAS MATERNIDADES, LA NARRACIÓN RELACIONAL Y LA
INTERACCIÓN ENTRE EXPERIENCIA INDIVIDUAL Y COLECTIVA EN EL
CONTEXTO DEL ABORTO ESPONTÁNEO Y DEL ABORTO INDUCIDO EN LA
LITERATURA ESPAÑOLA Y LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA**

FLORIAN LÜTZELBERGER

<https://orcid.org/0009-0004-8131-2467>

florian.luetzelberger@uni-bamberg.de / florian.luetzelberger@mod-langs.ox.ac.uk

OTTO-FRIEDRICH-UNIVERSITÄT BAMBERG / UNIVERSITY OF OXFORD

Abstract: This article examines four contemporary Spanish and Latin American texts that engage with abortion, miscarriage and reproductive loss as contested dimensions of a plural, non-linear understanding of motherhood —and of its deliberate refusal—. The argument unfolds across texts that differ markedly in genre, ideological position and national context: Paula Bonet’s autofictional works *Roedores*, *Cuerpo de embarazada sin embrión* and *Los diarios de la anguila* explore miscarriage as a poetics of tension between life and death, private grief and collective resonance; the anthology *Maternidades cuir*, edited by Gracia Trujillo and Eva Abril, opens motherhood onto queer kinship, technologised reproduction and the grief of selective reduction; Dahiana Belfiori’s *Código Rosa* foregrounds abortion as a legitimate form of (non-)motherhood and collective feminist practice; while Sara Martín García’s *Yo aborté* illuminates, through its anti-abortion framing, the structural power of shame, victimhood rhetoric and moral normativity in organising reproductive narration. The article argues that what unites these otherwise divergent texts is their shared insistence on the relational and collective dimensions of reproductive experience: against the social organisation of

silence that surrounds abortion and miscarriage, they inscribe private loss into networks of female genealogy, intersubjectivity and collective voice.

Keywords: motherhoods, miscarriage and abortion, relational narration, autofiction, contemporary Spanish and Latin American literature.

Resumen: Este artículo examina cuatro textos españoles y latinoamericanos contemporáneos que abordan el aborto, espontáneo e inducido, y la experiencia reproductiva como dimensiones en disputa de una comprensión plural y no lineal de la maternidad —y de su rechazo deliberado—. El análisis se desarrolla a través de textos que difieren significativamente en género, posición ideológica y contexto nacional: los textos autoficcionales de Paula Bonet *Roedores*, *Cuerpo de embarazada sin embrión* y *Los diarios de la anguila* exploran el aborto espontáneo como una poética de la tensión entre vida y muerte, dolor privado y resonancia colectiva; la antología *Maternidades cuir*, editada por Gracia Trujillo y Eva Abril, abre la maternidad hacia el parentesco queer, la reproducción tecnologizada y el duelo por la reducción selectiva; *Código Rosa* de Dahiana Belfiori sitúa el aborto como forma legítima de (no-)maternidad y práctica feminista colectiva; mientras que *Yo aborté* de Sara Martín García ilumina, a través de su encuadre antiabortista, el peso estructural de la vergüenza, la retórica de la victimización y la normatividad moral en la organización de la narración reproductiva. El artículo sostiene que lo que une estos textos, a pesar de sus marcadas diferencias, es su insistencia común en las dimensiones relacionales y colectivas de la experiencia reproductiva: frente a la organización social del silencio que rodea al aborto y la pérdida gestacional, estos textos inscriben el dolor privado en redes de genealogía femenina, intersubjetividad y voz colectiva.

Palabras clave: maternidades, aborto espontáneo y aborto inducido, narración relacional, autoficción, literatura contemporánea española y latinoamericana.

1. INTRODUCTION: «EL RELATO DE LA MATERNIDAD ES, NECESARIAMENTE, EL RELATO DE UNA PREGUNTA»

Motherhood is not a neutral term. It is a highly contested cultural and social field: a fabric of images, narrative and perceptual patterns, legal frameworks and normatively driven expectations that has an enormous impact, above all, on women's bodies, identities, resources and much more. Between ideas such as the *mater dolorosa*, the *madre abnegada* and the *ángel del hogar*, guiding figures have emerged over centuries that determine what a *good* mother is meant to be, what care is supposed to mean, which forms of sacrifice are treated as self-evident, and where deviation begins. At the same time, since the twentieth century, and especially since the 1960s, these stereotypical attributions have come under pressure. The liberation of women from their long-enforced «cautiverio de las [...] [m]adresposas» (Lagarde y de los Ríos, 2011) or their «triple destiny» (Tebben, 1998: 14) as wife, housewife, and mother, is part of a conflict-ridden history that does not simply move in the direction of

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

emancipation. For alongside the pluralisation of ways of life, ideals of motherhood, family concepts and reproductive possibilities, the present has also seen a renewed appeal of traditional role scripts, for instance in the tradwife movement on social media, in the appropriation of motherhood by the New Right, or in neoliberal logics of self-optimisation that once again privatise and naturalise care. It is precisely this simultaneity, opening and re-attachment, pluralisation, deconstruction and re-traditionalisation that makes the topic so compelling and so urgent.

The reality of motherhood can take many different forms. Conceptually, I would therefore suggest that we turn our attention explicitly to *motherhoods* in the plural: to motherhoods as a polyphonic, non-linear, at times fractured mode of experience, one that encompasses different realities and competing claims to interpretation and, precisely by doing so, renders stereotypes visible and challenges them. In my understanding, this means moving away from an ideal type and towards relationality, difference, alternative forms, ambivalences and also conflict. In the words of the Argentine poet Juana Roggero: «[e]l relato de la maternidad es, necesariamente, el relato de una pregunta. Ya no hay principios rígidos ni definiciones, solo atisbos de imágenes que multiplican la interrogación» (2020: 259).

Among these non-linear and non-ideal-typical forms of motherhood are, alongside many others, forms of pregnancy that do not conform to the ideal, namely abortion, miscarriage, and related experiences. Luc Boltanski has shown with clarity that abortion remains culturally marginalised even though it is omnipresent: it is «universally known as a possibility»¹ and at the same time «an object of reprobation» (2004: 30, 38). The same can surely be said of miscarriage. It is therefore no coincidence that Bard (2008: 4), discussing women's experiences of abortion, speaks of a «silent majority» of women, a history of shame. This paradoxical visibility within invisibility or invisibility within visibility, the fact that abortion is known to all, practised, and yet still shrouded in silence, has begun to crack in recent years. Recent abortion narratives open up a discursive space and make speakable an experience that has long been stigmatised or condemned to silence. Annie Ernaux, who has written one of the most impactful texts of our time about abortion, transfers this almost into a claim and an obligation for her as a writer: «[i]f I do not think through the relational dimension of this experience consistently to its very end, I contribute to obscuring the reality of women» (2011: 291).

¹ Unless otherwise indicated, all translations from French and German are my own.

Florian Lützelberger (2026), «¿De qué materia están hechas las ausencias?» The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

These non-normative reproductive experiences are not only personal or cultural events; they are also, in Foucault's sense, biopolitical ones. In *La volonté de savoir*, Foucault proposes the term *bio-politique* to designate that which «makes life and its mechanisms enter the domain of explicit calculations and makes power-knowledge an agent of transformation of human life» (Foucault, 1976: 188). Biopower, he argues, organises itself around two poles—the disciplining of individual bodies and the regulation of populations—which together constitute «the two poles around which the organisation of power over life has been deployed» (1976: 183). Abortion and miscarriage sit precisely at the intersection of these two axes: they are simultaneously intimate bodily experiences and objects of legal, medical and demographic regulation. The literary texts examined in this article can be read as counter-discourses to this biopolitical organisation, as attempts to wrest the meaning of reproductive loss from the domain of state calculation and return it to the speaking, experiencing subject.

The scholarly interest in these questions has grown considerably across the last decade, driven in part by the wider cultural and political visibility of feminist reproductive politics—the *marea verde* movements in Argentina and beyond—and the concurrent boom in women's writing about motherhood and reproductive experience on both sides of the Atlantic. Within Hispanic literary studies, critical attention to abortion and miscarriage as literary subjects remains relatively recent and still developing. For the Spanish context, Olga Albarrán Caselles's monograph *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea* (2022) offers the most sustained literary-critical study of gestational writing to date, examining how contemporary Spanish women authors have textualised procreative experience through autofiction, diary writing and personal chronicle, and arguing that reproduction has long occupied a peripheral place in the cultural canon despite being central to women's lives. Astorino, Saporosi and Zicavo (2017) had earlier opened similar terrain for Argentine literature, analysing the sociocultural representations of motherhood and voluntary abortion in Argentine fiction across the period 2006-2009 and demonstrating how literary texts both reflect and resignify dominant social discourses on the subject. More recently, Fernanda Bustamante Escalona's work has provided the most sustained panoramic survey of the literary narration of abortion in contemporary Latin American women's fiction: her article «“Legal, seguro y gratuito”: el aborto voluntario en obras ficcionales de autoras latinoamericanas actuales» (2024) maps the frequency with which clandestinity, class and marginalisation structure these representations, while observing that texts narrating abortion

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

outside a logic of trauma and dramatic consequence remain comparatively rare; and her earlier study «“Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar”: aborto, brujas, parteras, interseccionalidad y soro/doloridad en textos ficcionales de autoras latinoamericanas actuales» (2023) brings an intersectional, decolonial feminist framework to three texts in which the figure of the abortionist midwife-witch is central, showing how literary representations of abortion are inseparable from interlocking oppressions of gender, class, race and age. The present article contributes to this body of work by placing Spanish and Latin American texts in explicit dialogue by focusing specifically on abortion and miscarriage as constitutive —rather than exceptional— dimensions of motherhood; and by paying particular attention to the collective and relational forms and perspectives through which these experiences are narrated and made sharable. It is also notable that this body of writing is characterised, across both the Spanish and Latin American contexts, by a sustained generic instability: the texts in question tend to oscillate between fiction and testimony, autobiography and invention, consistently exploiting the proximity of fact and fiction as a formal strategy through which the intimacy and authenticity of reproductive experience can be claimed without foreclosing its literary and imaginative dimensions.

In what follows, I would like to examine these interrelations in somewhat greater detail through four texts. At the centre stands a more extensive reading of Paula Bonet’s *Roedores. Cuerpo de embarazada sin embrión* (2018) and *Los diarios de la anguila* (2022), which serves as an exemplary case of how miscarriage, perspectives on motherhood and collective femininity are intertwined in contemporary autofictional narratives. Three further, briefer readings then build on and expand this analysis: Gracia Trujillo and Eva Abril’s anthology *Maternidades cuir* (2020), which brings queer kinship and non-normative motherhoods into the conversation; Dahiana Belfiori’s *Código Rosa. Relatos sobre abortos* (2015), a Latin American collection that foregrounds the collective and relational dimensions of the abortion experience; and Sara Martín García’s *Yo aborté* (2005), an explicitly anti-abortion «testimony» collection which, precisely through its ideologically overdetermined framing illuminates from the other side how powerfully shame, coercion and normative moral semantics can shape the narration of reproductive experience. Together, these four texts —drawn from different national contexts, generic forms, ideological positions and historical moments— allow the article to map the range of discursive strategies through which contemporary Hispanic writing negotiates the tension between private experience and collective intelligibility,

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

between individual loss and the social structures that determine how that loss can be narrated, framed and assigned meaning.

2. «¿DE QUÉ MATERIA ESTÁN HECHAS LAS AUSENCIAS?»: ABORTION AND MISCARRIAGE IN CONTEMPORARY SPANISH-LANGUAGE TEXTS

2.1. Paula Bonet's *Roedores. Cuerpo de embarazada sin embrión* (2018) and *Los diarios de la anguila* (2022): Miscarriage as «Another Reality of Motherhood»

Among the most interesting voices who turn to abortion and miscarriage as realities of the reproductive body and of the societies surrounding it is the Catalan illustrator and author Paula Bonet —who, if we believe Anna Maria Iglesia «rompe el tabú» (2018: n.p.). Her work is shaped by her own experience of two miscarriages. Her texts can, much like those of Ernaux, be assigned to the category of autofictional writing, as she plays with the proximity to her empirical self. At times, she herself even finds it difficult to distinguish reality and fiction in her work: «[h]ay un momento en que soy incapaz de separarlo» (Iglesia, 2018: n.p.). And yet autofiction has given Bonet a way of breaking her silence: «[h]e necesitado la ficción para poder narrarme. Para mí, la literatura y la ficción han sido revelación» (Sánchez Alcolea, 2021: n.p.). In *Los diarios de la anguila* she becomes even more explicit: «abrí mis cajitas de muñeca rusa, abracé bien fuerte al yo con el que más cruel había sido» (Bonet, 2022: 319), and likewise «[a] todas las mujeres que había sido» (2022: 318).

For Bonet, the loss of a foetus is «una realidad más de la maternidad», as *El Periódico* (2021: n.p.) puts it, another reality of motherhood worth being narrated, one that must not remain subject to taboo. She closes the central section of «Mientras camino», an inserted essay in *Los diarios de la anguila*, with the sentence «Maternidades-paz-pintura, escribo ahora» (Bonet, 2022: 328), which condenses three pillars of her work: through art, Bonet sets out on a path of reclaiming herself in order to arrive at peace. In doing so, she emphasises the diversity of motherhood, which is not exhausted by the birth of a living child but also includes experiences such as miscarriage. The antithesis, the tension and the simultaneous co-presence of life and death in motherhood become structuring elements of Bonet's visual and literary work alike.

Bonet had always affectionately called her unborn daughter «ratona» (Bonet, 2018a: 20). Even before the miscarriage she illustrated, and afterwards eventually published, the children's book *Roedores*, which, taking its cue from this pet name, is devoted to various rodents. It is sold only together with the very intimate text *Cuerpo de embarazada sin embrión*,

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

which contains not only diary entries full of pain and hope but also two letters addressed to the deceased foetuses. It thus carries hope and tragedy, light and shadow, but also a plurality of textures all at once. As we shall see, the same applies to Bonet's later work.

2.1.1. Aesthetic Negotiation, Shifts and Intimate Writing: *Cuerpo de embarazada sin embrión* and the Diary Entries in *Los diarios de la anguila*

It is striking that Bonet, like Annie Ernaux in *L'événement*, draws on textual forms marked above all by privacy and intimacy. The letters to the deceased foetuses contained in *Cuerpo de embarazada sin embrión* are, in the first instance, addressed only metaphorically to a recipient who will never actually read them. The letter is thus referenced as a medium in order to generate intimacy within the horizon of an expected communication that never took place, yet that very horizon is shattered by the autofictional frame and by the reader's knowledge that the recipient, the foetus, is dead. In this way, the epistolary «I» becomes both sender and recipient at once. Only through publication within the volume do these most intimate tones acquire a wider resonance, a recipient. The diary entries, too, are characterised above all by a similarly staged privacy that permits the articulation of the most painful images. Frank Wanning identifies the possibility of «chronological order» as the central characteristic of the diary, and continues: «[t]he diary, as a literary form, can moreover adapt itself to inner-worldly experience» (2005: 120), thereby being able to create an external order where no interior one exists.

Los diarios de la anguila already announces its design as an intimate diary in its title and is also equipped with several characteristic structural features, such as basic dating as well as chronological arrangement and numbering of the texts. Bonet also orders *Cuerpo de embarazada sin embrión* chronologically. The volume opens with a double page announcing the month of May (Bonet, 2018a: 8) and ends with «Diciembre» (Bonet, 2018a: 24).

Yet the truly structuring element is another one entirely, for the pages are marked by a particular tension. The generic convention of the diary is overwritten. The tension between life and death, and indeed their simultaneity, is fixed in textual form. Especially in the first half of the volume, pages evoking life and death alternate, although every evocation of life and pregnancy, in relation to the reader's knowledge about the death of the foetus, also always implies the theme of death *ex negativo*, sometimes even explicitly:

Life/Death	Examples
Death	«No tiene puta idea de que la huérfana de hija soy yo. [...] Su nombre y su cáncer genital anotados en la primera página» (Bonet, 2018a: 13).

Florian Lützelberger (2026), «¿De qué materia están hechas las ausencias?» The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

Life	«La obsesión por la idea de volver a quedarme preñada me inmoviliza. Leo libros y artículos sobre la maternidad tardía» (Bonet, 2018a: 16).
Death	«A mi abuelo lo enterramos junto a mi abuela» (Bonet, 2018a: 17).
Life	«La última vez que tomé un avión estaba embarazada de dos meses y cualquier mínima turbulencia disparaba un alarma» (Bonet, 2018a: 20).
Death	«Muchas mujeres sufren abortos espontáneos con dolores terribles, algunas pierden muchísima sangre» (Bonet, 2018a: 21).

Figure 1: Examples of life/death alternation in Bonet's work.

Only from the moment of the foetus's death and the subsequent medical intervention, which is condensed in the sentence «[t]uvieron que sacármela» (Bonet, 2018a: 22), occupying an entire page of its own and thus claiming the space required by the weight of this event, does this alternation end, and from then on the theme of death predominates.

Looking further into language, on the metaphorical level, too, clear parallels can be traced in the texts of both Annie Ernaux and Paula Bonet. Even their most intimate writing seems so powerfully shaped by the experience of miscarriage and abortion and the social expectations around them that a shift in speaking takes place. As Ernaux's (2011: 279) narrator herself explains on a meta-level, what is striking in these notes is the absence of terms such as «enceinte» («pregnant») or «grossesse» («pregnancy»). In their place come vague circumlocutions such as «cette chose-là» («that thing»), as though even the most intimate writing were affected by taboo. Instead, Ernaux adopts an oblique mode of speaking that also attempts, as far as possible, to suppress emotion.

A shift in speaking about miscarriage can also be found in Bonet, though it is quite different to Ernaux's. Rather than resorting to a neutral discourse, she lays claim to intimacy and tenderness and thus attempts to make this marginalised reality of motherhood describable, to remove its stigma and to invest it with emotion. Without having to state the cruelty of the experience directly, she draws on a number of metaphors and euphemisms from the animal world. On the one hand, she returns to the pet name «ratoncita» (Bonet, 2018a: 21); on the other, she softens death twice through related images. The process of dying is narrated calmly and is thereby stripped, to a certain degree, of its cruelty: «[p]ero al ratón se le paró el corazón y se quedó allí dentro, quieto, mudo. Como si no quisiera molestar» (Bonet, 2018a: 20). The atmosphere of calm that Bonet creates through the accumulation of adjectives and verbs is taken up once more on the following page, when the deceased foetus is transformed from a mouse into a bear in hibernation: «[m]i ratoncita estaba allí quieta, como una osa silenciosa en hibernación» (Bonet, 2018a: 21). Yet this

Florian Lützelberger (2026), «¿De qué materia están hechas las ausencias?» The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

analogy also deprives the child's death of its finality. Bonet, too, cannot quite bring herself to name it fully for what it is. Perhaps the child will awaken from hibernation after all.

Also noteworthy are the two letters to the imagined future and living versions of the two fetuses with which the volume closes. Without any further transition, the diary-like structure ends with the volume's only illustration, an abstract form in red watercolour which nevertheless clearly represents an embryo (Bonet, 2018a: 43). As if marking the separation between the two parts of the work, this insertion highlights the exceptional status of the letters.



Figure 2: Watercolour painting of an embryo in *Cuerpo de embarazada sin embrión* (Bonet, 2018a: 43).

The first letter is devoted to the first pregnancy and addressed to «[q]uerida hija o hijo», the second to «[q]uerida hija» (Bonet, 2018a: 43 y 45). Both are full of hope and addressed to the fetuses that the empirical author was presumably still carrying at the time of writing. She writes with anticipation in the future tense and cannot wait for each child's arrival. In the second letter, for instance, she says: «[a] mis ojos serás el ser humano más bello y perfecto» (Bonet, 2018a: 49). The empirical author will later lose both pregnancies through «abortos espontáneos» (Viéitez, 2018), which turns these imagined futures into bitter wishful thinking; wishes that will never be fulfilled. In the first letter, the «I/Yo» speaks about the beauty of the arts, Rodin's *La Porte de l'Enfer* and Wagner's *Tristan und Isolde* (Bonet, 2018a: 43) which she wants to show to her future child. The promise «te prometo que escucharemos

Florian Lützelberger (2026), «¿De qué materia están hechas las ausencias?» The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

la belleza juntas» sadly remains an empty one, and at this point the «I/Yo» does not yet know that she herself will soon be standing before her very own hell's gate (Bonet, 2018a: 43).

The second letter acquires a similar bitterness. The «I/Yo» tells the child she is carrying about an illustration and a text she has prepared for her: «Hoy te he escrito y te he pintado un cuento. [...] Uno lleno de ratas y ratones. Lo leeremos juntas dentro de un año» (Bonet, 2018a: 45). Once again, Bonet formulates a promise that will come to nothing. The tragedy is pushed further still when an entire paragraph assembles the daughter out of individual bodily fragments and imagines how the embryo should gradually develop in the womb, step by step. That, too, will never become reality:

Hoy he leído que en estos días tres capas distintas de células se están construyendo. Tus sistemas nervioso y digestivo y tu hígado, tus pulmones, corazón y músculos, tus riñones, órganos reproductores y huesos, pelo y piel, y tus ojos (Bonet, 2018a: 45).

This «proceso [...] mágico» ultimately does not take place, and the letters end the volume, in the full knowledge of this, leaving a very bitter aftertaste (Bonet, 2018a: 45).

2.1.2. Raw Visual Violence vs the Tenderness of Animal Motifs: The Illustrations and Collages of *Los diarios de la anguila* and *Roedores*

Set against the often gentle and intimate tones of the textual dimension of Bonet's work are the much harsher and rawer illustrations and other visual elements that she incorporates into it. Here again, the basis is the opposition and simultaneity of life and death that we have already identified as fundamental to her work and that is inscribed both into textuality and into visuality. The world of images is inseparable from the theme of death. Even a cursory leafing through the *Diarios* leaves no doubt about this: grey, black, and ochre dominate the colour spectrum, and the portraits of people that Bonet produces on her journeys to Marrakesh and Santiago de Chile make the figures appear almost like living dead.

Bonet (2022: 138-47) also uses the same palette to integrate a series of dead birds into the volume. In the text, they are not treated thematically but merely described in technical terms as «[e]studio de [...] dibujo en tinta y sepia» (Bonet, 2022: 146). She, however, in the paratext, establishes the connection to the American-Romanian artist André Racz, whose work, according to Arthur Coleman Danto (1998: 65), much like Bonet's own, can above all be grasped through the combination of «strength and delicacy». In his work as well one finds many images of life, but also images of death, most prominently the motif of the dead bird to which Bonet alludes.

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.



Figure 3: Example of a watercolour painting of a dead bird in *Los diarios de la anguila* (Bonet, 2022: 138).

A fourth and quite obvious colour in Bonet's work is dark red, which she uses in two different ways. In the portraits, especially of women, the flowing black and red tones create the impression of bruises and bloodshot eyes. Since violence of all kinds against women is one of the other central themes of Bonet's *oeuvre* as a whole, this use of colour can without doubt also be read in that direction. The empirical author herself has experienced psychological violence and stalking, which led her not only to withdraw from public life from 2022 onwards, but also to process these experiences particularly in her novel *La anguila* and the *Diarios de la anguila*.



Figure 1: Two of the very many examples of embryos and fetuses in *Los diarios de la anguila* (Bonet, 2022: 226-227).

Florian Lützelberger (2026), «¿De qué materia están hechas las ausencias?» The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

Let us return, however, to the images in *Los diarios de la anguila*. Alongside the pale and lifeless faces and the dead birds, one further complex linked to the colour red stands out in particular. The volume contains numerous relatively explicit watercolours, but also photographs, prints and collages of fetuses. In this context as well, the dark red primarily embodies blood, visually dominating the event of miscarriage. The «embriones malformados o bebés que fallecerán pronto», as Bonet (2022: 327) herself puts it, are undoubtedly part of the exploration of her innermost self and the repressed spheres of the self, as she explains in her poetological reflections. At the same time, they generate a kind of shock effect, confronting readers with what they had until then only been imagining. This makes them more than mere illustration.

I would like to conclude this section with a glance at the animal images in *Roedores*. As in the textual part of *Cuerpo de embarazada sin embrión*, Bonet's illustrative work also spans the arc between life and death. The birds of *Los diarios de la anguila* are set against the rodents of the children's book *Roedores*, an accordion-folded picture book that portrays various rodents and offers short texts conveying information or comments about them.



Figure 5: Some of the rodents from *Roedores*, including the nutria and the rat (Bonet, 2018b).

At first sight, these illustrations appear unremarkable and clearly oriented towards a child audience. We find rodents such as the beaver, the squirrel or the chinchilla. Added to this are basic pieces of information on size, habitat, food and so on, formulated in simple language suitable for children.

On closer inspection, what is striking is that almost all the rodents have lively eyes in which the light is reflecting. Only two exceptions emerge in this regard: the rat and the female

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

nutria. In their eyes, no light is reflected, which subtly suggests a link to death. In the case of the rat, the interpretation is obvious: it is connected to the deceased «ratoncita» and thus marked by the first miscarriage (Bonet, 2018a: 21). In the case of the nutria, the link becomes clear because she is pregnant and a «pequeña nutria» can be seen in her uterus, perhaps the animal counterpart to the second deceased foetus (Bonet, 2018b). As with the rat, the text itself contains nothing pointing explicitly to death, and without knowing that *Roedores* is sold only together with *Cuerpo de embarazada sin embrión*, as well as without knowledge of the author and illustrator's thematic engagement with the topic, such an interpretation would remain somewhat distant. Yet once this context is known, the attentive observer can also find in these innocent illustrations life and death, hope and pain, tenderness and rawness once again.

2.1.3. Individual Experience and Collective Dimensions

As a last aspect in Bonet's work, I would like to speak briefly about the collective dimension of it. The inserted texts «El cuerpo silenciado» and «Mientras camino» in *Los diarios de la anguila* are particularly relevant here. On a first level, the topic of pregnancy loss is not the most important in them; instead, they offer a rather broad poetological and gender-oriented reflection around the female body. «El cuerpo silenciado» is a handwritten passage located almost exactly in the middle of the volume. Bonet does not insert a fully elaborated essay here, but rather a series of notes that seem associatively placed, a kind of stream of consciousness. But pregnancy and loss do indeed play a role in there: the author reflects on «transformación interior y exterior» pregnancy causes, speaks of a «guerra [...] contra el propio cuerpo» after pregnancy and of expectations of a «cuerpo utópico» (Bonet, 2022: 201) that are above all socially and culturally constructed—to be back to one's old shape shortly after giving birth or just going on with life after a miscarriage for example—. According to Bonet, these social expectations ultimately lead women, through the impossibility of fulfilling them, to negate themselves and to become incapable of loving themselves. She formulates the following list of consequences, one that carries intergenerational and extra-familial relationality:

Cuando una mujer se ve obligada —culturalmente— a rechazar su cuerpo está negando:

- sus orígenes
- su pasado y su futuro
- los cuerpos de sus abuelas
- el cuerpo de su madre
- el que tendrá su hija

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

- la vida que ha vivido
- se niega a sí misma (Bonet, 2022: 202).

These collective expectations are also transferred onto individual expectations of one's own body. We learn this from a letter to the gynaecologist included in *Cuerpo de embarazada sin embrión*. The text makes almost tangible the enormous self-doubt and anxiety that such an experience can bring with it. The intensity of the event leads Bonet to a kind of flight from reality, coupled with an obsession with becoming pregnant again very shortly after the pregnancy loss:

He estado refugiándome en la idea de que al quedarme embarazada en sólo tres meses debo de ser fértil, pero después de todo lo vivido desde el legrado empiezo a pensar que es una mentira que me he contado para no volverme loca. ¿Puedo haberme quedado embarazada pero que mis óvulos no sean todo lo fértiles que deberían? ¿Puede que fuera una especie de “carambola”? (Bonet, 2018a: 26).

This can likely be understood as a kind of coping strategy. The idea of overwriting the previous miscarriage through a rapid subsequent pregnancy, of almost rendering it undone, hovers in the background as a utopian expectation directed at her own body. In the state of extreme psychological strain that this experience produces, however, this perspective alternates in an almost manic fashion with self-doubt and doubt about her fertility, becoming a kind of downward spiral that calls both the body and the self into question. Bonet argues that these doubts remain present until women reclaim their own bodies from the external expectation: «hasta que no recupere su propio cuerpo no podrá amarse a ella y a su historia» (Bonet, 2022: 203). She does not yet offer concrete solutions, but the thrust of her reflections and demands is clear.

She addresses similar issues in «Mientras camino», an essay placed at the very end of *Los diarios de la anguila*. In this text, however, she searches for concrete ways out of this female predicament and chooses the arts as an instrument of escape and processing, particularly in connection with a female community and solidarity among women. She comments: «juntas podríamos hacer cosas magníficas» (Bonet, 2022: 306). She describes her studio as «un lugar de reunión de mujeres que usan la imagen y la palabra para enfrentarse a partes de ellas mismas que habían enterrado en lugares profundos» (2022: 303). She thus links her own creative work with that of other women and her individual experience of miscarriage with the traumatic experiences of other women. The individual and the collective are intertwined. This is only one facet, though perhaps the most significant one, of a broader poetological

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

and aesthetic metadiscourse running through *Los diarios de la anguila*. Again and again, Bonet takes us into her studio. The volume contains, for instance, instructions on algraphy as a printmaking technique, as well as visual glimpses into the production process of her series «No hay latido», in which she works through her miscarriages.

Concrete female collaboration is, however, only one of the two factors she names. A second step for Bonet consists rather in writing a genealogy of brilliant creative women and inscribing herself into it. Instead of continuing a familial genealogy, she here gives form to an expanded idea of relationality. She writes a creative genealogy instead. Therefore, in the middle of the essay, we find a list containing names such as Jane Austen, Emily Dickinson, Gabriela Mistral or Rosa Montero, mostly childless women or women for whom motherhood was anything but straightforward:

[...]
Jane Austen
Diana Bellessi
Emily Brontë
Marta Brunet
Emily Dickinson
Mariana Enriquez
Elvira Fernández
Louisa May Alcott
Katherine Mansfield
Gabriela Mistral
Rosa Montero
Silvina Ocampo
Dorothy Parker
Cristina Peri Rossi
Alejandra Pizarnik
Katherine Anne Porter
Anaïs Nin
Carson McCullers
Katherina Hepburn
Norah Lange
Marta Sanz
Armonía Somers
Gertrude Stein
Alfonsina Storni
Josefina Vicens
Marguerite Yourcenar
(Bonet, 2022: 325-326).

These passages show with particular clarity that Bonet never thinks of pregnancy loss as a purely private, self-contained experience. The entanglement of individual and collective dimensions in Bonet's work connects her to a broader tendency that Bustamante Escalona identifies in Latin American women's writing and activism of the same period: they can be understood as a political act of making public what has long been consigned to the private

Florian Lützelberger (2026), «¿De qué materia están hechas las ausencias?» The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

sphere, of speaking «en voz alta y colectivamente, ya no en el ámbito privado» (Bustamante Escalona, 2024: 240) about abortion and loss.

Her writing is instead governed by a relational logic. The autofictional I appears as an individual voice, but it is always interwoven with other bodies, other women, and other stories. In her dissertation, Hannie Lawlor has described autofictional writing by observing that every voice is «individual and autonomous», yet also that «any one life story is made up of multiple others, shaped by the many lives with which it intersects» (2024: 3). This is precisely what we find in Bonet when, in «El cuerpo silenciado», she writes that the culturally enforced rejection of one's own body always also negates one's «orígenes», «los cuerpos de sus abuelas», «el cuerpo de su madre», or «el que tendrá su hija» (Bonet, 2022: 202). Loss therefore never affects only an isolated I, but an entire network of relations.

In this context, Bonet's texts, and texts on abortion and miscarriage more broadly, exceed the familial frame. Whoever writes about loss always writes, inevitably, about female ancestors and possible female descendants, but also inscribes herself into a female genealogy of women who have previously had abortions or suffered losses, who are doing so in the present, or who will do so in the future. Such texts write, to follow Paul John Eakin, «not only the autobiography of the self but the biography and the autobiography of the other» (1999: 58). Annie Ernaux formulates it as follows: «I felt myself [...] caught up in a chain of women through whom generations passed» (2011: 314-315), women whose stories are interconnected. To inscribe oneself into this genealogy resembles, to cite Hannie Lawlor (2024: 18) once more, a «balancing act» between relationality and autonomy. It is grounded in the singularity of one's own pain, without ever severing that pain from the experiences of other women. This is precisely where Bonet's texts derive their poetological and political force. They do not turn individual loss into a private matter, but into a nodal point within a larger web of female bodies, voices and stories.

2.2. Queer Motherhoods and Dissident Kinship in Gracia Trujillo's and Eva Abril's *Maternidades cuir* (2020)

Bonet, as I have already said, ends the central section of «Mientras camino» with the phrase «Maternidades-paz-pintura, escribo ahora» (Bonet, 2022: 328). The plural maternidades here once more ties in with what *El Periódico* (2021: n.p.) underscores in the phrase «una realidad más de la maternidad»: the plurality and diversity of motherhood, which does not exhaust

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

itself in the birth of a living and healthy child, but also integrates bodily, psychological and medical experiences such as miscarriage and abortion as legitimate parts of motherhood. I would like to take up this plural *maternidades* at once in order to move to another volume that already carries diversity in its title.

In the introduction to *Maternidades cuir*, Gracia Trujillo and Eva Abril frame the volume as a polyphonic project: «una compilación de voces de madres, trans* y cis, no heterosexuales y/o no heteronormativas» (2020: 15), a collection of autofictional writings on different non-traditional realities of motherhood. At the same time, the editors insist that the title is more than a label, that it opens up a perspective. The texts, they write, speak «de queerizar, de torcer, de tortillear, de atravesar, redefinir, cuestionar [...] ese ideal de “maternidad” que nos encorseta y agobia» (15). The point is to tell «relatos de maternidades en plural» that «rompen con los paradigmas históricos de parentesco y filiación» (15). The introduction then becomes very concrete about what this shift entails. The book is intended as a «disparador» for speaking about «las formas diferentes de crianza, las familias, las elegidas y las que no elegimos, nuestras redes de cuidados» (15). At the same time, its claim is delimited: «este libro no pretende ser un catálogo, menú o suma de identidades», but rather «una compilación de múltiples batallas y resistencias» (16). The thematic spectrum is accordingly marked as a field of social and institutional conflicts: «los periplos para conseguirlo, con o sin técnicas de reproducción asistida», «las violencias institucionales» «en espacios como los registros y los hospitales», as well as «la escuela como máquina (re)productora de las normas sexogenéricas» (18), which in turn recalls some of the ideas formulated by the Chilean author Lina Meruane in her essay «Contra los hijos» (2014).

For Abril and Trujillo, then, the point is motherhoods that depart from traditional ideas and stereotypes, queer kinships, or, indeed, queer motherhoods. By queer kinships I mean, first of all, a field of research that analyses kinship not as a natural genealogy but as a social practice constituted through recognition, law, care and other factors. The classical point of reference is Weston's (1997) concept of *chosen* or *found families*: stable networks of relationships that organise belonging and support even where the biologically and legally privileged nuclear family is not able to provide these or is not available. Queer-kinship approaches are thus not limited to lesbian or gay families, but direct attention to non-heteronormative and non-traditional kinships, care systems and forms of family.

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

From this point, the step towards the concept of *maternidades cuir* can be made quite easily. *Cuir* names motherhoods that elude the normative scripts of motherhood, whether through care constellations, that is, through the question of who cares, who counts as a mother, and how motherhood is socially made, or through non-normative trajectories of pregnancy, birth and becoming a parent, through ruptures, interruptions, medically administered processes and ambivalent experiences and affects. This also includes regretting motherhood, for example. This breadth is programmatic within the volume itself, which uses *queer/cuir/kuir* as the term that most adequately captures the diversity of the motherhoods gathered here. *Maternidades cuir* therefore articulates and promotes a plural understanding of the realities of motherhood. It shows how motherhood becomes visible as a kinship practice precisely where the norm, for instance the two-parent model of family or reproduction as a linear success story, no longer holds or is actively subverted, and how, at the margins of that norm, new forms of belonging, care and narrative self-interpretation emerge.

Susana Cañete's «Hormonándome espero» is one of the texts included in *Maternidades cuir*. In autofictional form, it traces the long and complex journey towards parenthood within a lesbian relationship, a journey shaped by hormone treatment and assisted reproduction. The text links this deeply personal experiential account to a critique of the normative and institutional conditions under which lesbian motherhood becomes possible, or is made impossible in the first place.

As part of this journey, the narrator also describes an anembryonic pregnancy both as diagnosis and as existential experience: «[e]ra un embarazo anembrionario o huevo huero [...] Hubo que hacerme un legrado» (Cañete, 2020: 62). The medical terminology of the «huevo huero» empties out what had already been affectively filled with the hope of motherhood. Optimism is turned into emptiness. The procedure is not only a medical intervention, but a scene in which bodily autonomy and pain are negotiated. It also becomes clear that there are different ways of dealing with such experiences, and that an abortion, a miscarriage or a failure within reproductive medicine need not be a one-time event, but may happen repeatedly, each time opening up anew the question of how the affected woman will respond: «misoprostol [...] Si tuviera que hacerme otro aborto, no las usaría» (Cañete, 2020: 62). In the same breath, repetition becomes an actual part of the narrator's biography: «[a]quel año tuve otro aborto, aunque menos dramático» (2020: 62). What matters here is that the text does not condense these events into a single exceptional drama, but renders their

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

chronicity visible: loss and abortion as series, as a year, as rhythm. Life is not organised along the one successful reproductive line, but around precarious, partly invisible episodes that nonetheless generate relationships, to oneself, to partners, to doctors, to communities and to political struggles, and that are part of the experience of motherhood.

At another point, the narrator speaks very clearly about this affective dimension: «[d]e las transferencias en Valencia he tenido dos positivos. Fueron dos abortos y eso fue lo más duro» (Cañete, 2020: 61). Kinship emerges here in a setting that is highly technologised and at the same time extremely intimate: hope begins to grow—in the most literal sense of a foetus growing, disappears again and returns—. From this perspective, motherhood is not identical with birth, but with the work of sustaining a relationship to oneself and to a prospective child, a relationship that can begin long before the child's birth and does not disappear even when the result fails to materialise. Another fragment from the collective volume condenses this paradox into a single sentence: «[p]or unos momentos estuve embarazada... pero no fue» (Sánchez Sáinz, 2020: 37).

The «momento» counts, and so does what it sets in motion. The sentence insists that pregnancy does not become legitimate only through duration. It claims a temporality that runs counter to normative logic: motherhood as a brief bodily state that was real, whose truth does not need to be guaranteed by continuation. Tamarin Norwood in *The Song of the Whole Wide World: On Grief, Motherhood and Poetry* offers a similar perspective, providing a brief point of comparison from the anglophone context. There, the narrator makes clear that the story is about «A baby and his mother», that it needs to be called *motherhood*, even though the story contains only «seventy-two minutes of life» (Norwood, 2024: back of the book) before the newborn dies.

Finally, Mercè Falguera Ríos's text «Madre y lesbiana: un camino en construcción. Trayectoria vital y experiencias lesbomaternales» is especially revealing in its treatment of the topic of a selective reduction in the case of a multiple pregnancy. The text discusses the decision in favour of reduction on account of medical risks while at the same time making its ethical and affective weight visible: the issue is to «reducir el número de sacos [...] a dos (reducción embrionaria) [...] en embarazos múltiples [...] embarazos de riesgo» (Falguera Ríos, 2020: 106). The parenthetical insertion of the technical term shows the language in which such an event would normally be framed, a language that covers over the affective dimension. But the narrative does not remain at that point. It insists on grief work as a

Florian Lützelberger (2026), «¿De qué materia están hechas las ausencias?» The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

constituent part of motherhood, precisely where society enforces silence: «[a]hora siento la necesidad de [...] vivir ese duelo [...] De esa situación no he hablado todavía con mis hijas, ni siquiera lo volví a hablar nunca más con mi ahora exesposa. Formó parte de nuestro secreto familiar y se hizo silencio» (2020: 107).

«Silencio» here is not only private speechlessness, but a social effect: a culture that refuses to recognise certain losses as grievable because they do not fit into the publicly legible success narrative of family or the canon of cases in which grief seems to be an eligible option. In this sense, queer kinships also means that grief, abortion and ambivalence are fundamentally acknowledged as legitimate realities of family and reproduction. This experience may not fit into a classical narrative of mourning, because it is an active decision taken in order to save two children, not a complete loss. And yet this kind of experience also has its place within the broad conception of *maternidades*.

The volume makes one thing unmistakably visible: abortions, anembryonic pregnancies, miscarriages and selective reductions are not mere marginal phenomena, but legitimate realities of motherhood. They are shaped by the relation to the unborn, briefly present, reduced or lost other, by confrontations with the self and with medical power, and they lay claim to grief and to serious engagement, just as the other forms of motherhood discussed in the volume do as well.

2.3. Relational Writing, Collective Voice and Legitimate Motherhood in Dahiana Belfiori's *Código Rosa. Relatos sobre abortos* (2015)

Next, I would like to turn to a current trend in the narration of abortion and loss, namely the gathering of individual voices within the collective form of anthologies and short-story collections. Individual experiences of abortion are thus directly placed in the context of the collective and made visible in their plurality. They do not stand in isolation, but side by side. They are a particularly interesting form of relational writing. Such collections are accessible as an archive for women looking for points of identification, but also for a broader public, in order to show that the realities of abortion and pregnancy loss are extremely diverse, and yet all of them are entirely legitimate. Interesting international examples include the German collections *(K)Eine Mutter: Abtreibung – Zwölf Frauen erzählen ihre Geschichte* (2020) and *Glückwunsch! 15 Erzählungen über Abtreibung* (2023), the Argentine volume *Dicen que tuve un bebe*

Florian Lützelberger (2026), «¿De qué materia están hechas las ausencias?» The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

(2020) and the French collection *Interruption. L'avortement par celles qui l'ont vécu* (2022), to name only a few of the most interesting examples from recent years.

What I would like to discuss, however, is another volume from Argentina, published in 2015: *Código Rosa. Relatos sobre abortos* is a deliberately hybrid composition. It combines paratexts, prologue, contextualising chapters and an epilogue, with fictionalised *relatos* based on real interviews about accompanied abortions in Argentina; it is a kind of secondary autofictional writing. The dedication already sets the tone, for the volume seeks to inscribe itself into the history of all women who have undergone or will undergo an abortion: «a todas las que abortamos y seguiremos abortando» (Belfiori, 2015: 7). Selva Almada's prologue directs attention to questions of class and risk: some women have «un quirófano impecable y un médico matriculado», while others must «poner en riesgo [sus] vidas» (Almada, 2015: 10-11). The crucial aspect there is that a book like *Código Rosa* makes it possible to get to know «distintas historias, distintas razones» and to «comprender a cada una» (2015: 11).

The volume explains its own genesis with great transparency. In «¿Por qué Código Rosa?», the practice of the *Socorristas* is described as a telephone and support structure in Argentina: «un servicio que brinda información y acompañamiento [...] a personas que deciden abortar con misoprostol» (Belfiori, 2015: 13). The material arises from more than twenty interviews conducted by Belfiori between 2012 and 2013. What she makes out of them are «relatos ficcionados», protecting identities while preserving and articulating voices, situations and reasons for the decision (2015: 13). Belfiori notes that the interviewees «no sólo hablaron de “sus” abortos, ahondaron en sus vidas» (14) and explicitly direct their narratives towards other women, wishing to connect their stories with those of others: «para que ayude a otras». Relationality is thus also the basis of this text. Abortion is narrated as an individual experience, as a bundle of life situations, relationships, anxieties, reliefs, feelings of guilt, pragmatic decisions, sometimes simply called «una cosa más de la vida» (16), but it is also narrated through many stories woven together and interconnected.

The first relato, «No te quiero», is particularly productive for the question of legitimate forms of motherhood because the text does not construct motherhood as the necessary and only possible consequence of every pregnancy. Rather, it makes visible that a pregnancy can also be refused without this being equivalent to a lack of care or responsibility. The narrator lives in a rural region with her family and several children, looks after domestic work and at the same time works as a midwife. Motherhood, then, is for her a very specific

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

experience and practice within an individual network of self-ascriptions and relationships. When she herself becomes pregnant again, however, this new pregnancy is understood as a rupture: «[v]a a estar todo bien, no te quiero ahora [...] Preferimos que no vengas» (Belfiori, 2015: 23). The crucial sentence is: «[a]hora no quiero ser madre. No otra vez» (2015: 23). A decision against a new motherhood is thus a decision in favour of the motherhood already in existence and of the other care relationships that are already there.

What is striking here is the text's double ethics. On the one hand, the decision is strongly personalised; on the other, it is tied back to a practice of giving and accompanying. The narrator works in birth assistance and therefore has very concrete ideas about motherhood, emphasising that bodies are places of decision: «[h]acemos de nuestros cuerpos el lugar para albergar nuestras decisiones. Querer y no querer» (Belfiori, 2015: 24). The refusal of renewed motherhood is thus not narrated as a deficit, but as a legitimate and situated form of relation to oneself and as a decision made in light of one's own identity and an already existing family constellation. The fact that the protagonist at the same time allows grief, tears, and ritual, writing «Lloré sin culpa [...] Yo parí mi aborto» (2015: 24), makes one thing clear: abortion appears neither as a pure narrative of triumph nor as a pure catastrophe, but as an act woven into an already existing life, a decision connected to the woman's confrontation with herself. Here, rejecting one motherhood is what safeguards another personal motherhood —and with that many other motherhoods as she will continue to work as a midwife and help others—.

The legitimacy of a non-motherhood in the narrower sense becomes more explicit in the relato «Por el inodoro», from which my title quotation «cuánta ausencia hay en toda maternidad» is drawn (2015: 42). Here, the sentence «[n]o soy madre» is not only a casual self-description, but a deliberately chosen identity after the abortion: «No soy madre. Aborté» (42). Abortion is not understood here as a facet of motherhood, but is actively framed as non-motherhood, another legitimate way to see oneself in this context and a legitimate understanding of abortion as a decision against any form of motherhood whatsoever.

Even in this narrative of non-motherhood, the entanglement of individual and collective experiences is emphasised: «[a]unque me sentí sola, también me sentí acompañada» —by the *Socorristas*—, who «existían al otro lado del teléfono», and at the same time through the narrator's sense of being connected to the fates, stories and decisions of many other women, not necessarily in the past but in the present —«[o]tras como yo estaban abortando

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

quizás al mismo tiempo» (Belfiori, 2015: 42)—. This inscription into a collective helps the protagonist overcome the doubt that abortion might have been a decision «contra su madre»—referring to the familial genealogy once again, or even «contra sí misma» (2015: 42)—, and helps her understand that non-motherhood is an equally legitimate form of identity. This is very similar to the tendency Bustamante Escalona identifies as central in her study on the fictional treatment of clandestine abortion in Latin American women's narrative: the emphasis falls not only on danger and illegality, but on «el acompañamiento y la transmisión de los saberes entre mujeres» (2023: 222) as a form of communal resistance.

2.4. Testimony, Stigma and Anti-Abortion Discourse in *Yo aborté. Testimonios reales de mujeres que han sufrido un aborto provocado en España* (2005) by Sara Martín García and the AVA²

A volume from Spain with a similar structure, collecting the voices of different women who have had abortions, works in precisely the opposite direction: *Yo aborté. Testimonios reales de mujeres que han sufrido un aborto provocado en España*. It is explicitly designed as an intervention against abortion. The volume does not present an open, pluralistic collection of heterogeneous experiences, but organises voices within a clear frame of interpretation. Abortion appears as a consequence of violence and also as an act of violence in itself, with clearly identifiable victims and a strongly predetermined moral semantics. Unsurprisingly, alongside Sara Martín García, the Spanish Asociación de Víctimas del Aborto is named as editor.

Martín García's prologue establishes three central framings. First, the possibility of abortion as a voluntary act is denied. The expression «aborto voluntario» is undermined through quotation marks in the original text and through the thesis that women in Spain have not aborted «libre y voluntariamente» since 1985, at least not according to the women whose testimonies were collected by the organisation (García Valdés, 2005: 15). By way of context, abortion in Spain had been legal since 1985 only in cases of rape, severe foetal impairment or danger to the pregnant woman's life. Liberalisation came only in 2010, five years after the volume appeared. Second, the prologue insists on the absence of «información veraz y completa» about the bodily and above all psychological consequences, as well as about alternatives to abortion (2005: 15).

² Asociación de Víctimas del Aborto.

Florian Lützelberger (2026), «¿De qué materia están hechas las ausencias?» The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

Third, the prologue introduces the theme of silence, drawing here on the rhetoric of abortion advocates. Whereas pregnancy and birth produce recognition, abortion is followed by «Nada: el silencio» (García Valdés, 2005: 15). The book positions itself accordingly as a counter-space and wants to lend a helping hand. It seeks to «tenderles una mano» and to help women overcome «el dolor, el sentimiento de culpa, la soledad» (2005: 15). So far, so good. The collective dimension is thus present from the outset, but it is tightly constrained: not as pluralism, but as the perspective of an association that addresses those concerned as victims and presents only this perspective as legitimate.

What is most critical here is that the prologue stabilises a logic of victimhood that posits abortion as a structurally traumatising event, and that already in the dedication locates the «niño no-nacido» as the «primera víctima» (García Valdés, 2005: 16). As a result, alternative interpretations, feelings of ambivalence, relief, absence of regret, abortion as conscious self-determination or as protection from violence are systematically pushed to the margins. Here too, individual stories are meant to be linked together into a collective, but not for empowerment. Rather, they are marshalled for a supposed protection:

Este es un libro diferente. En él, mujeres y hombres cuentan uno de los mayores dramas de su vida: el aborto. Algo que les ha marcado para siempre, y que no desean olvidar porque forma parte de ellos mismos. Y lo quieren contar para poder ayudar a otros; para que otros no hagan lo que ellos sí hicieron. (Martín García, 2005: 13).

This becomes exemplary in Lucía's «testimonio» —the first of the book (Martín García y AVA, 2005: 19)—. The framing already makes clear that her abortion is not narrated as a free decision, but as the result of a violent relationship. She has suffered «maltrato» and been coerced into abortion by her partner, something the volume presents as a frequent phenomenon, though too often «silenciado» (2005: 19). More concretely, Lucía describes a pattern of emotional manipulation, economic dependency and open threat: «no tenía dinero, dependía de él [...] no tenía amigas [...] Sólo a él» (19). At first the partner reassures her, then pressures her, and finally threatens her directly with the end of the relationship: «Si tienes al niño te voy a dejar» (19). For her, this is an existential threat.

Equally striking is the way in which the procedure itself is narrated as bodily mutilation and an act of violence. Lucía goes to the clinic, as she repeatedly emphasises, under massive pressure because she «no quería hacerlo» (20). She does not describe the aspiration procedure in neutral medical terms, but in the language of violent removal: «es como si te arrancaran un trozo» and «sientes que te están arrancando parte de tu cuerpo»

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

(20). Abortion thus appears not as a controlled medical procedure, but as the destruction of one's own body. Lucía also binds her experience to a semantics of guilt: «[n]o quiero olvidar mi aborto: es algo que hice mal y lo asumo» (21). At the same time, abortion is criminalised through language and compared to murder: «como cuando se mata a alguien» (21). What follows for Lucía are depressive episodes, alcohol abuse and even a suicide attempt.

What is critical here is not the existence of such experiences, for regret, traumatisation or experiences of violence are also realities of abortion, pregnancy and motherhood, but rather the structural one-sidedness of the volume. Divergent experiences and interpretations are not an option, there is no space for plurality. Even where coercion, violence and the truly miserable life circumstances of the protagonists are addressed, abortion is not discussed as a symptom of social vulnerability or gender-based violence, but is presented as the catastrophe proper, overshadowing all other causes or structural problems that might have led to the miserable situation in the first place.

3. CONCLUSION: «THE WORST THING ABOUT SHAME IS THAT YOU THINK YOU ARE THE ONLY ONE FEELING IT»

To conclude, the texts examined here do far more than simply add abortion and miscarriage to an already existing concept of motherhood. Rather, they fundamentally reshape what motherhood can mean. Read together, they reveal that motherhood is not a stable identity grounded exclusively in birth, biological continuity or the successful completion of pregnancy. Instead, it emerges as a relational, contested and often fractured field of experience that also encompasses interruption, loss, refusal, ambivalence and mourning.

What is particularly striking across the corpus is the way literary form itself participates in this reconfiguration. Autofictional writing, diaries, letters, testimonies and anthologies do not simply represent reproductive loss; they create narrative spaces in which experiences long considered unspeakable become shareable. In Bonet's work, intimate forms of writing transform miscarriage into a relational experience that links individual grief to female genealogies and collective memory. In *Maternidades cuir*, each of the stories challenges biologically and heteronormatively defined models of family and motherhood. *Código Rosa*, meanwhile, demonstrates how the anthology form collectivises individual abortion experiences and turns them into a polyphonic archive of reproductive lives. Even texts that frame abortion primarily through trauma and regret testify to the centrality of reproductive

Florian Lützelberger (2026), «¿De qué materia están hechas las ausencias?» The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

experience within contemporary debates on motherhood and the circulation of knowledge, albeit from a markedly different ideological position.

Seen from this perspective, the significance of these narratives extends beyond the representation of abortion or miscarriage themselves. They function as literary counter-discourses that contest the biopolitical, medical and moral frameworks through which reproductive experiences have traditionally been regulated and interpreted. By reclaiming authority over the narration of reproductive loss, they return meaning to the experiencing subject while simultaneously situating that subject within wider networks of kinship, solidarity and memory. At the same time, the texts examined here point towards a field that is far from exhausted. The growing visibility of abortion and miscarriage in contemporary Spanish and Latin American literature suggests that reproductive loss is increasingly becoming a central site for negotiating questions of embodiment, kinship, care, autonomy and social belonging. Therefore, a stronger engagement with questions of reproductive justice, disability, class, race and gender diversity, all of which shape reproductive experience in different ways, would be very important for future research. Such perspectives would further illuminate how contemporary literature participates in ongoing cultural debates about who is recognised as a mother, whose losses become publicly grievable and which reproductive experiences remain at the margins of collective visibility.

Perhaps this is ultimately one of the most important functions of these texts. They challenge the isolation that so often accompanies experiences of abortion and miscarriage by transforming private experiences into narratives that can be shared, recognised and remembered. In doing so, they create points of connection between individual stories and larger communities of experience, offering a literary response to cultures and politics of silence and shame. Or, as Annie Ernaux writes in *La honte*³: «[t]he worst thing about shame is that you think you are the only one feeling it» (2011: 256).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBARRÁN CASELLES, Olga (2022), *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- ALMADA, Selva (2015), «Prólogo», en Dahiana Belfiori, *Código Rosa. Relatos sobre abortos*, Buenos Aires, Ediciones La Parte Maldita, pp. 9-11.

³ The reference here is to the collection *Écrire la vie* (2011), which also includes *La honte*.

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

- ASTORINO, Julieta, SAPOROSI, Lucas y ZICAVO, Eugenia (2017), «Un análisis sociocultural sobre la maternidad y el aborto en la literatura argentina reciente», *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 8, n.º 15, pp. 44-57.
- BARD, Christine (2008), *Die Frauen in der französischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag.
- BELFIORI, Dahiana (2015), *Código Rosa. Relatos sobre abortos*, Buenos Aires, Ediciones La Parte Maldita.
- BONET, Paula (2018a), *Cuerpo de embarazada sin embrión*, Barcelona, Penguin Random House.
- BONET, Paula (2018b), *Roedores*, Barcelona, Penguin Random House.
- BONET, Paula (2022), *Los diarios de la anguila*, Barcelona, Anagrama.
- BOLTANSKI, Luc (2004), *La condition foetale. Une sociologie de l'engendrement et de l'avortement*, Paris, Gallimard.
- BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda (2023), «“Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar”: aborto, brujas, parteras, interseccionalidad y soro/doloridad en textos ficcionales de autoras latinoamericanas actuales», *Revista Letral*, 30, pp. 215-243.
- BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda (2024), «“Legal, seguro y gratuito”: el aborto voluntario en obras ficcionales de autoras latinoamericanas actuales», *Estudios Filológicos*, 73, pp. 237-257.
- CANETE, Susana (2020), «Hormonándome espero», en Gracia Trujillo y Eva Abril (eds.), *Maternidades cuir*, Barcelona/Madrid, Editorial Egales, pp. 55-66.
- DANTO, Arthur Coleman (1998), «Remembering Andre Racz», *American Art*, vol. 12, n.º 2, pp. 58-65.
- EAKIN, Paul John (1999), *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- EL PERIÓDICO (2021), «Eugin y Paula Bonet visibilizan el aborto como una realidad más de la maternidad», *El Periódico*, 08 de julio de 2021, en [\[https://www.elperiodico.com/es/sanidad/20210708/eugin-paula-bonet-visibilizan-aborto-11886937\]](https://www.elperiodico.com/es/sanidad/20210708/eugin-paula-bonet-visibilizan-aborto-11886937) (31/03/2026).
- ERNAUX, Annie (2011), *Écrire la vie*, Paris, Gallimard.
- FALGUERA RÍOS, Mercè (2020), «Madre y lesbiana: un camino en construcción», en Gracia Trujillo y Eva Abril (eds.), *Maternidades cuir*, Barcelona/Madrid, Editorial Egales, pp. 95-101.
- FOUCAULT, Michel (1976), *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- GARCÍA VALDÉS, Carmina (2005), «Prólogo», en Sara Martín García y Asociación de Víctimas del Aborto (eds.), *Yo aborté. Testimonios reales de mujeres que han sufrido un aborto provocado en España*, Madrid, Voz de Papel, pp. 15-17.
- IGLESIA, Anna Maria (2018), «Paula Bonet escribe a la hija que perdió y rompe el tabú: “No tengo miedo”», *El Confidencial*, 14 de septiembre de 2018, en
- Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.

- [https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-09-14/paula-bonet-roedores-aborto-entrevista_1615601/] (31/03/2026).
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2011), *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Madrid, Horas y Horas.
- LAWLOR, Hannie (2024), *Relational Responses to Trauma in Twenty-First-Century French and Spanish Women's Writing*, Oxford, Oxford University Press.
- MARTÍN GARCÍA, Sara (2005), «Presentación y agradecimientos», en Sara Martín García y Asociación de Víctimas del Aborto (eds.), *Yo aborté. Testimonios reales de mujeres que han sufrido un aborto provocado en España*, Madrid, Voz de Papel, pp. 13-14.
- MARTÍN GARCÍA, Sara y ASOCIACIÓN DE VÍCTIMAS DEL ABORTO (eds.) (2005), *Yo aborté. Testimonios reales de mujeres que han sufrido un aborto provocado en España*, Madrid, Voz de Papel.
- NORWOOD, Tamarin (2024), *The Song of the Whole Wide World. On Grief, Motherhood and Poetry*, London, The Indigo Press.
- ROGGERO, Juana (2020), «Lo materno: espacio continuo, presente perpetuo», en Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte (eds.), *Historia feminista de la literatura argentina*, Córdoba, Eduvim – Editorial Universitaria de Villa María, pp. 257-261.
- SÁNCHEZ ALCOLEA, Marina (2021), «Debut en la novela. Paula Bonet sobre *La anguila*: “No hay sed de venganza”», *Radio y Televisión Española*, 28 de abril de 2021, en [<https://www.rtve.es/television/20210428/paula-bonet-anguila-pagina-dos/2087921.shtml>] (31/03/2026).
- SÁNCHEZ SÁINZ, Mercedes (2020), «Berta», en Gracia Trujillo y Eva Abril (eds.), *Maternidades cuir*, Barcelona/Madrid, Editorial Egales, pp. 33-41.
- TEBBEN, Karin (1998), «Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur im 18. und 19. Jahrhundert. Zur Einleitung», en Karin Tebben (ed.), *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 10-46.
- TRUJILLO, Gracia y ABRIL, Eva (2020), «Historias de deseo, amor y dolor», en Gracia Trujillo y Eva Abril (eds.), *Maternidades cuir*, Barcelona/Madrid, Editorial Egales, pp. 15-20.
- VIÉITEZ, Adrián (2018), «Los roedores de Paula Bonet: una carta a lo invisible», *Zenda*, 27 de septiembre de 2018, en [<https://www.zendalibros.com/los-roedores-paula-bonet-una-carta-lo-invisible/>] (31/03/2026).
- WANNING, Frank (2005), *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Klett Sprachen.
- WESTON, Kath (1991), *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*, New York, Columbia University Press.

Florian Lützelberger (2026), «“¿De qué materia están hechas las ausencias?” The diversity of motherhoods, relational narration and the interplay of individual and collective experience in the context of miscarriage and abortion in contemporary Spanish and Latin American literature», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 67-94.



**LAS MATERNIDADES DE DANIELA REA:
UN *FRUTO* DEL PERIODISMO POÉTICO SOBRE CUERPOS,
PRECARIEDAD Y CUIDADOS***

**DANIELA REA'S MATERNITIES: *FRUTO*, A PRODUCT OF POETIC JOURNALISM
ON BODIES, PRECARITY, AND CARE**

RICARDO MARRERO GIL
<https://orcid.org/0000-0002-9267-121X>
ricardo.marrero@upf.edu
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Resumen: El presente artículo propone una lectura de *Fruto* (2022) de Daniela Rea Gómez desde el cruce entre periodismo poético, escrituras del cuerpo y ética de los cuidados. El objetivo principal es analizar cómo la obra articula una narración polifónica de la maternidad que desborda los marcos tradicionales de la crónica. En medio de una crisis estructural del periodismo, donde las formas hegemónicas de representación tienden a invisibilizar las experiencias íntimas y afectivas, *Fruto* emerge como un gesto disidente que diluye las fronteras entre memoria, documento y creación bajo el signo de lo que George Steiner denominó *posficción*. A partir de un enfoque hermenéutico, el trabajo examina cómo la construcción híbrida y contrahegemónica del relato nos permite repensar la noción de *maternidades* —en plural— para comprender el cuerpo no como una entidad biológica cerrada, sino como un espacio relacional atravesado por dinámicas de vulnerabilidad e interdependencia. En este sentido, la escritura de Rea se configura como un proyecto de *empalabramiento* de la experiencia corporal donde el acontecimiento es, más que un dato neutral y aislado, una vivencia narrada que reclama una lectura atenta a sus mediaciones simbólicas y emotivas. Lejos de aspirar a una verdad objetiva, la autora propone verdades situadas, encarnadas y subjetivas, que remiten a prácticas de escucha activa como formas de conocimiento. En conclusión, *Fruto* constituye una poética de la carne que amplía los límites del discurso periodístico, abriendo una nueva vía para cuestionar las relaciones entre cuerpo, escritura y verdad en el ámbito de las narrativas contemporáneas.

* Este estudio se enmarca en una tesis doctoral más amplia que se desarrolla bajo la dirección del Prof. Dr. Santiago Zabala, financiada por el programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

Palabras clave: periodismo poético, maternidad, cuerpo, ética de los cuidados, Daniela Rea.

Abstract: This article proposes a reading of *Fruto* (2022) by Daniela Rea Gómez at the intersection of poetic journalism, body writing, and the ethics of care. Its main objective is to analyze how the work articulates a polyphonic narrative of motherhood that exceeds the traditional frameworks of chronicle writing. In the midst of a structural crisis in journalism —where hegemonic forms of representation tend to render intimate and affective experiences invisible— *Fruto* emerges as a dissident discursive gesture that blurs the boundaries between memory, document, and creation under the sign of what George Steiner termed *post-fiction*. From a hermeneutic perspective, the study examines how the hybrid and counter-hegemonic construction of the narrative enables us to rethink the notion of *motherhoods* —in the plural— to understand the body not as a closed biological entity but as a relational space shaped by dynamics of vulnerability and interdependence. In this sense, Rea's writing can be understood as a project of *putting-into-words* embodied experience, in which the event is not a neutral and isolated datum but a narrated experience that calls for a reading attentive to its symbolic and emotional mediations. Far from aspiring to objective truth, the author proposes situated, embodied, and subjective truths that point toward practices of active listening as forms of knowledge. In conclusion, *Fruto* constitutes a poetics of the flesh that expands the limits of journalistic discourse, opening a new pathway to question the relationships between body, writing, and truth in contemporary narrative practices.

Keywords: poetic journalism, motherhood, body, ethics of care, Daniela Rea.

1. INTRODUCCIÓN

«¿Hay solo una forma de ser madre? ¿Solo pariendo hijos se es madre?», se pregunta Daniela Rea Gómez en *Fruto* (2022: 264)¹. La violencia patriarcal, la fragilidad y los afectos vertebran una obra que rebasa los límites de la crónica para convertirse en un artefacto narrativo entre dos aguas: el periodismo y la literatura. Imbricando el legado de su madre y el porvenir de sus hijas, en este libro la reportera mexicana convoca una quincena de testimonios para tratar de recomponer y comprender su propia historia. Mujeres madres, mujeres hijas, mujeres obreras, mujeres jornaleras, mujeres presas, mujeres migrantes, mujeres deshijadas, mujeres huérfanas... Todas acuden a la llamada de una integrante de la tribu en busca de respuestas². Porque, siguiendo a Adrienne Rich, estamos ante una mujer dándose a luz a sí misma ([1976] 2019: 73).

¹ En las citas sucesivas a este libro, siempre se referencia la presente edición.

² Sobre el concepto de «tribu» en este contexto, véase la contribución sobre los cuidados de Carolina del Olmo (2013). La anterior enumeración es solo una síntesis de los testimonios que la autora atestigua haber recogido en su trayectoria como periodista (p. 28).

En las últimas décadas, el periodismo informativo afronta una crisis no solo económica, sino también epistémica y moral (Vidal Castell, 2002: 23). En un clima marcado por la saturación informativa, la desconfianza en los medios tradicionales y la proliferación de relatos en disputa, las formas hegemónicas de representación tienden a invisibilizar aquellas experiencias que no se ajustan a los parámetros de neutralidad exigidos por el paradigma comunicacional dominante. Ante esta encrucijada, han emergido prácticas discursivas híbridas que exploran formas disidentes de narrar lo real, desdibujando las fronteras entre imaginación poética y archivo documental.

Inscrito en esta corriente, el *Fruto* de Daniela Rea propone una aproximación singular a la maternidad desde una perspectiva abiertamente comprometida. Lejos de reproducir los moldes de la prensa hegemónica, el texto integra memorias, confesiones, testimonios y reflexiones ensayísticas para dar cuenta de la experiencia corporal del cuidado. Así, la maternidad deja de aparecer como una institución homogénea o naturalizada para configurarse como un espacio de tensiones atravesado por la vulnerabilidad, la interdependencia y la dimensión política de los afectos.

El presente artículo propone analizar *Fruto* desde el cruce entre periodismo poético, escrituras del cuerpo y ética de los cuidados con el objetivo de examinar cómo la obra construye una narración que desborda los esquemas convencionales del relato periodístico. Desde un enfoque hermenéutico, se parte de la premisa de que el acontecimiento no es un dato bruto susceptible de ser capturado por un lenguaje transparente, sino una realidad mediada por la intersubjetividad. En este sentido, Rea lleva a cabo un proceso de empalabramiento³ de la experiencia corporal donde el lenguaje no se limita a reflejar el mundo, sino que participa activamente en su configuración.

Asimismo, el artículo sitúa esta práctica en el horizonte de la *posficción* (Steiner, [1976] 2003: 194), noción que permite pensar la porosidad entre los discursos factuales y ficcionales en la narrativa contemporánea. Desde esta óptica, *Fruto* no aspira a replicar una verdad objetiva, sino a elaborar verdades situadas, encarnadas y relacionales, vinculadas a una ética de la escucha y del cuidado⁴. A través del comparatismo periodístico-literario, el análisis

³ Se trata de un concepto desarrollado por Albert Chillón (2010) a partir de la filosofía de Lluís Duch que se refiere al proceso de poner en palabras los hechos. Siguiendo a Nietzsche, podríamos nombrar a este fenómeno como «acción poética» o «poetización» ([1903] 1996: 30): la capacidad creativa del lenguaje para formar y performar lo real.

⁴ En su crítica a los modelos morales universalistas, Carol Gilligan ([1982] 1985) formuló lo que hoy en día se conoce como «ética de los cuidados», que desplaza el sentido masculino de la justicia —basado en la equidad—

textual pretende contribuir a los debates actuales sobre las transformaciones del periodismo, pero también a los estudios feministas centrados en obras posficciones hispanoamericanas. De este modo, se abre paso a nuevas lecturas disruptivas de las posibilidades críticas y estéticas que, desde los márgenes, replantean las relaciones entre cuerpo, verdad y narración.

2. PERIODISMO POÉTICO: MÁS QUE UN MARCO TEÓRICO

2.1. El periodismo, un género literario

Mientras que Genette ([1991] 1993) opone ficción y dicción, Chillón (2006) hará lo propio entre escrituras ficticias y facticias. Estas últimas se distinguen de otras literaturas por su raigambre factual: aun cuando incorporan una clara vocación estética —o precisamente a través de esta—, persiguen el propósito de dar cuenta de la realidad efectiva. Entre ellas se inscriben el ensayo, las memorias, la biografía, el dietario y, por supuesto, el periodismo.

Si bien algunos autores apuntan a *Diario del año de la peste* (Defoe, 1722) como el ancestro común, lo cierto es que los cruces entre periodismo y literatura se remontan hasta los orígenes del gacetismo. Más tarde, con el auge del realismo decimonónico, numerosos escritores —desde Dickens hasta Pardo Bazán, pasando por Balzac— encontraron en la prensa no solo un sustento económico, sino también un escaparate privilegiado para experimentar con nuevas formas de representación y ampliar su público lector.

Con todo, no es hasta la década de 1960 cuando la convergencia entre periodismo y literatura alcanza su cénit. Se trata del nuevo periodismo norteamericano, capitaneado por una pléyade de autores que incluye a Truman Capote⁵, Norman Mailer, Joan Didion, Gay Talese, Barbara L. Goldsmith o Norah Ephron. Alentada por el auge de la contracultura y el precedente de los *muckrakers* de principios de siglo, por primera vez en la historia la

en favor de un modelo relacional que integra el reconocimiento de la alteridad en sus circunstancias concretas y la necesidad social de codependencia como práctica activa. Sobre esta base, teóricas del calibre de Joan Tronto (1993) han desarrollado una teoría política que pone en el centro los cuidados para desarticular las dinámicas de poder, diferencia y privilegio que imponen los límites morales heteronormativos. Esta perspectiva remite, inevitablemente, a las nociones de interdependencia, responsabilidad y co-constitución que Donna Haraway ([1991] 1995) ha planteado en su crítica ecofeminista. Finalmente, en el ámbito iberoamericano, autoras como Mabel Moraña (2021b) han subrayado su dimensión cultural, simbólica y crítica, mientras que pensadoras como Victoria Camps (2021) han defendido el cuidado como piedra angular de una ética cívica. En conjunto, estas aportaciones permiten entender los cuidados no como una disposición natural intrínsecamente femenina, sino como una práctica preconfigurada históricamente, atravesada por fuerzas coercitivas que han sido determinantes para el desarrollo desigual de los afectos, los cuerpos y las estructuras sociales.

⁵ Pese a que siempre negó su adhesión al movimiento (Plimpton, 1966), uno de los hitos más representativos del nuevo periodismo fue precisamente *A sangre fría* (Capote, 1966). Ante el éxito crítico y comercial de la obra, el propio autor la bautizó como una *non-fiction novel*. La etiqueta, difundida acriticamente por el mercado editorial y determinados círculos académicos, omite un problema ontológico irresoluble: toda tentativa verbal comporta una reconfiguración lingüística, esto es, una desviación de la realidad-dada a la mediación simbólica.

Ricardo Marrero Gil (2026), «Las maternidades de Daniela Rea: un *Fruto* del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 95-120.

revolución literaria tenía lugar en las páginas calientes de los periódicos y revistas. En palabras de Tom Wolfe, uno de los impulsores del movimiento, el nuevo periodismo marcó «el descubrimiento de que [...], en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario [...] para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva» ([1973] 2006: 22).

Como ha advertido Jorge Carrión, este fenómeno no puede entenderse plenamente sin atender al prolegómeno «silencioso» del *boom* latinoamericano (2012: 24). Autores como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes o Elena Poniatowska no solo se formaron al calor de las rotativas, sino que desarrollaron una voz autoral que solo puede leerse desde la simbiosis periodístico-literaria. No resulta casual, sin ir más lejos, que el autor del relato *Crónica de una muerte anunciada* (1981) sea el mismo que el de la crónica *Relato de un naufrago* (1955/1970)⁶, una prueba fehaciente de la continuidad discursiva entre ambas esferas de la imaginación poética.

2.2. La noción de posficción

Al desafiar las convenciones dominantes de representación, estos géneros mestizos configuran una mirada contrahegemónica de lo real que, si bien ha adquirido una notable visibilidad en las últimas décadas, hunde sus raíces en una tradición más amplia de hibridación discursiva que se remonta a los albores de la posmodernidad. Es lo que George Steiner llamó *posficción* (2003: 194), un régimen narrativo caracterizado por la creciente porosidad entre memoria, documento y creación. Pese a que no implica la disolución absoluta entre lo factual y lo ficcional, esta nueva permeabilidad problematiza la delimitación de los géneros y pone en entredicho el estatuto clásico de la obra estética frente a otros artefactos híbridos que combinan estrategias narrativas diversas, como el documental, la autoficción o el periodismo literario.

En el caso de la narrativa hispanoamericana reciente, este desbordamiento genérico se ha consolidado como una marca distintiva, visible en la proliferación de textos que transitan entre crónica, testimonio, ensayo y ficción, desestabilizando cualquier pretensión de «pureza» formal. Aunque esta tendencia no es enteramente nueva, resulta innegable que en las últimas décadas se ha intensificado y diversificado en el ámbito hispano (Andrés-Suárez, 1998: 9). En el contexto de la globalización cultural, los géneros se contaminan, se

⁶ Aunque no fue editado en formato libro hasta 1970, la primera aparición de este reportaje novelado se remonta a 1955, cuando apareció por entregas en *El Espectador* de Bogotá durante catorce días consecutivos.

Ricardo Marrero Gil (2026), «Las maternidades de Daniela Rea: un *Fruto* del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 95-120.

reconfiguran y se desplazan constantemente. Tal como ha observado Néstor García Canclini (1990), las sociedades contemporáneas se constituyen a partir de procesos de cruce, desplazamiento y rearticulación de formas; en el ámbito literario, esto se traduce en escrituras transfronterizas que desestabilizan las categorías de la poética tradicional.

La *posficción*, por consiguiente, no obedece exclusivamente a un juego inocuo de experimentación formal, sino a una operación crítica que impugna las taxonomías prescriptivas de la tradición europea. En palabras de Eduardo Ramos-Izquierdo, lo híbrido implica «una afirmación anti-retórica que provoca la abolición de las fronteras marcadas por los cánones genéricos» (2005: 77). Así, las tensiones entre lo familiar y lo fantástico que el realismo mágico exacerbó en la segunda mitad del siglo XX aparecen hoy como un fenómeno generalizado en la producción estética latinoamericana. Como advierte Balutet, lejos de constituir una anomalía, la hibridez «podría representar [...] la escritura de nuestro tiempo» (2020: 326).

2.3. La *poiesis* y el debilitamiento de la verdad «objetiva»

Adoptar el «periodismo poético» como marco conceptual entraña una serie de implicaciones ontológicas. Para empezar, supone un cuestionamiento estructural de los presupuestos epistemológicos y retóricos que sostienen la prensa hegemónica (Chomsky y Herman, [1988] 2013; Ramonet, 1998; Castells, 2009; Jones, [2014] 2015). En esta línea, el periodismo poético no debe entenderse como una mera desviación estilística, sino como una intervención crítica en el campo de la comunicación⁷.

Laclau y Mouffe ([1985] 1987) definen la hegemonía como la articulación contingente de significados que logran presentarse como universales, naturalizando así un determinado orden simbólico. Aplicado al ámbito periodístico, esto esclarece por qué el paradigma objetivista —heredero del modelo anglosajón de la comunicación de masas— se ha consolidado como régimen de verdad dominante, erigiendo la objetividad, la transparencia y la verificabilidad como principios incuestionables del discurso informativo. Frente a ello, las

⁷ Ya a mediados del siglo pasado, nada menos que Gerardo Diego formuló una propuesta de periodismo poético. En su propia concepción, «si el periodismo [...] ha de merecer la dignidad de su nombre, no debe perder de vista la luz altísima de la Poesía. Poesía quiere decir ideal, generosidad, ansia de perfección, elegancia moral y estética, limpieza y esplendor» (1945: 1346).

Ricardo Marrero Gil (2026), «Las maternidades de Daniela Rea: un *Fruto* del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 95-120.

escrituras híbridas introducen fisuras en dicho orden al poner de relieve el carácter construido, mediado y, en última instancia, interpretativo de toda representación de lo real⁸.

A partir de una radicalización conceptual en los estudios sobre periodismo literario, la propuesta del periodismo poético desplaza el eje de análisis desde la literariedad hacia la *poiesis*. Mientras que la primera ha sido tradicionalmente entendida como una manipulación consciente de los usos ordinarios del lenguaje con fines estéticos (Chillón, 2014: 195), la poeticidad remite a una dimensión más radical: la capacidad del lenguaje para producir sentido de manera abierta, impredecible y simbólicamente densa (García Berrio, 1994: 73). En este marco, lo poético no se reduce a un conjunto de formalidades, sino que constituye una vía de desocultamiento que se activa en el encuentro entre texto y lector⁹.

Del lado de la recepción, el impulso poético se manifiesta a través de múltiples estrategias —imágenes evocadoras, ritmos, silencios, fragmentaciones— que interpelan al lector más allá de la mera transmisión de información. No obstante, su eficacia depende de una disposición hermenéutica capaz de acoger tanto la ambigüedad y la polisemia del lenguaje literario como la densidad conceptual de su contenido metafórico. Así pues, además de subvertir las formas convencionales de escritura, el periodismo poético también exige prácticas de lectura más lentas, reflexivas y participativas.

3. EMPALABRAR LA EXPERIENCIA: ESCRITURA Y ACONTECIMIENTO EN *FRUTO*

3.1. El cuerpo como espacio de sentido

«¿Cómo interpreto al mundo?» (Rea Gómez, 2022: 11), se cuestiona la autora al comienzo del libro. Responder a esta pregunta supondría agotar las posibilidades de lectura de una obra esencialmente viva, radicada tanto en el carácter de apertura del fondo como en la anarquía estética de la forma. Lejos de ofrecer una solución unívoca al problema, atreverse a ensayar una hipótesis exige situar, en primer lugar, la corporeidad como instancia hermenéutica: Daniela Rea Gómez interpreta con el cuerpo.

«Aprendimos que el nombrar hace que las cosas existan, pero esa idea no necesariamente funciona a la inversa: el dolor, la pérdida, no van a dejar de existir solo porque no hablemos de ellas» (Rea Gómez, 2022: 208), reflexiona con agudeza la periodista. Sara Ahmed, una de las madres fundadoras de lo que se conoce como el *giro afectivo*, ha señalado

⁸ Según la máxima nietzscheana, «no hay hechos, solo interpretaciones» ([1906] 2006: 463).

⁹ A este respecto, nos alineamos con la tesis heideggeriana de la verdad como *alétheia* expuesta en «El origen de la obra de arte» ([1953] 2010: 25).

que «el dolor no es simplemente el efecto de una historia de daño: es la vida corporal de esa historia» ([2004] 2015: 68). El cuerpo no es solo el receptáculo de una conciencia, sino que constituye la encarnación de la existencia misma, la condición de posibilidad del ser-en-el-mundo. Los límites físicos del cuerpo nos constriñen, pero también nos contienen en sentido literal y figurado: no es fácil defender la identidad propia desde un cuerpo malnutrido, malherido o malquerido. La realidad corpórea, sin embargo, es múltiple y diversa: existen cuerpos enfermos, mutilados, violentados, disidentes... Pero tal pluralidad solo confirma la tesis inicial: el sujeto necesita del cuerpo para performar el yo (Butler, [1990] 2007: 275).

«Texto, mi cuerpo» ([1992] 1995: 56), evoca Hélène Cixous. Las escrituras del cuerpo hacen de la materia el centro gravitacional; se engendra así un nuevo lenguaje universal, que no universalizable: es «la lengua que se hablan las mujeres cuando nadie las escucha para corregirlas» (Cixous, [1986] 2006: 37). El cuerpo de las mujeres —y, en particular, de aquellas que maternan¹⁰— constituye un espacio de sentido que refigura la experiencia del mundo. Su interacción con las palabras, los seres y las cosas es diametralmente distinta a la política relacional impuesta por los cuerpos masculinos heteronormativos. Tanto es así que, para algunas autoras, la maternidad patriarcal representa la suprema alienación de la mujer con fines reproductivos:

Mientras que el poder viril es expansivo, productivo, creador de mundos y culturas, las fuerzas femeninas han sido negadas, de manera tal que la subjetividad materno-patriarcal implota sobre o contra sí misma, en la repetición circular de una relación tautológica, que se reproduce sin mundo, ni cultura, ni productividad alguna (Binetti, 2013: 121).

Como ha explicado Roy Porter ([1991] 2009: 292), la imagen dominante de la masculinidad necesita desesperadamente del Otro para afirmarse. De este modo, unos ideales se imponen sobre otros: el monarca sobre el plebeyo, el comerciante burgués sobre el artista bohemio, el ario sobre el judío, el *cowboy* sobre el *hippie*... Esto da lugar a dicotomías jerarquizadas —masculinidad/feminidad, heterosexualidad/*queerness*, blanquitud/negritud— que refuerzan la segregación de los cuerpos. Esta lucha de contrarios responde a la lógica

¹⁰ El neologismo «maternar», extendido entre los círculos críticos desde el último tercio del siglo XX, engloba el conjunto de prácticas vinculadas al cuidado y la crianza que no dependen necesariamente de la maternidad biológica, sino que pueden ser ejercidas por distintos sujetos en contextos diversos. Como ha incidido Rita Segato, «maternar es político, tejer la piel política de aquellos y aquellas a quienes cuidamos» (2024: s.n.). A lo largo del artículo, el verbo «maternar» se emplea para nombrar una práctica —distribuida de manera asimétrica por razones sociohistóricas— de producción y sostenimiento de la vida que, lejos de responder a una supuesta vocación natural femenina, se inscribe en una economía de los cuidados. Maternar supone, por ende, una forma de trabajo —material, afectivo y simbólico— atravesada por relaciones de poder, que desborda la figura del sujeto gestante para pensar los cuidados como un campo de conflicto, agencia y resistencia.

Ricardo Marrero Gil (2026), «Las maternidades de Daniela Rea: un *Fruto* del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 95-120.

excluyente del pensamiento occidental, que organiza lo real en oposiciones asimétricas hasta el punto de naturalizar formas de subordinación radicadas en desigualdades estructurales (Spivak, [1999] 2009; Giorgi, 2014).

En la esfera de la teoría crítica contemporánea, pensadoras como Marta Segarra (2014) invitan a pensar el cuerpo desde la vulnerabilidad y la apertura relacional, subvirtiendo la idea de un sujeto autónomo y autosuficiente. También desde las cartografías *queer*, Paul B. Preciado ha desafiado estas estructuras binarias hasta el punto de ensayar en sus propias carnes la superación de las categorías obsoletas del capitalismo patriarcal. Su *Testo yonqui*, a medio camino entre la crónica autobiográfica y el ensayo filosófico, se presenta como un manual de «bioterrorismo» (2008: 272) que busca dinamitar las estructuras sexo-genéricas y desestabilizar el régimen farmacopornográfico.

En esta misma dirección, propuestas como la noción de *cuerpa-territorio* (Reyes Sánchez, 2021) subrayan la dimensión política del lenguaje y su capacidad para visibilizar sujetos históricamente marginados. Al impugnar el masculino genérico, estas estrategias discursivas evidencian que el cuerpo femenino ha sido construido como alteridad: objeto de deseo, soporte reproductivo y receptor de violencia. La memoria corporal, en este caso, determina tanto la relación con el entorno como con otros cuerpos, atravesados por especificidades de sexo-género, clase y raza. Repensar el cuerpo involucra, por ende, repensar el territorio —urbano y rural, privado y público, doméstico y social...— en todas sus escalas.

En la tradición occidental, la del cuerpo es una historia de silenciamiento y subordinación: desde la escisión platónica entre *psique* y *soma* hasta el dualismo cartesiano entre *res cogitans* y *res extensa* (Goñi, 2021: 296-299). La sublimación de la razón en la modernidad ilustrada determinó el rol que más tarde iba a desempeñar el cuerpo en el capitalismo: un objeto de consumo más que una posibilidad epistemológica. No obstante, las corrientes críticas contemporáneas han revertido esta tendencia al situar la corporeidad en el centro del devenir histórico y social. El cuerpo alcanza, entonces, el estatuto de un agente y objeto de conocimiento legitimado por la experiencia carnal y la memoria sensorial.

Este desplazamiento se materializa en *Fruto* cuando la autora se dirige a su propia hija: «[c]reces, Naira, creces conmigo, pero también creces más allá de mí [...] Eres tú, hija, un ser por sí mismo» (2022: 104). La cuerpa-hija se emancipa poco a poco de la cuerpa-madre y la existencia cobra sentido en esa tensión simbólica entre autonomía y codependencia.

3.2. Acontecimiento y narración

En un momento de desesperación, la autora se sincera sobre su labor periodístico-literaria: «A veces sospecho que provoqué situaciones en la vida real para escribir de ellas en este diario» (p. 301). La duda resulta reveladora. ¿Cómo se cuenta lo real desde fuera? ¿Es posible representar la realidad sin intervenirla? ¿No es toda narración acaso una forma de traducir —es decir, de alterar— lo que percibimos y pensamos sobre ella?¹¹.

En este paso del dato al relato es donde opera la trama de sentido. Gracias a esta mediación simbólica, el autor es capaz de articular un discurso inteligible y coherente, pero también comprometido y emotivo, capaz de apelar a partes iguales a la razón y al corazón del lector. Esta transliteración pone de manifiesto la imposibilidad de disociar lo real de lo lingüístico: dado que los hechos sociales son ineludiblemente hechos discursivos —esto es, emergen en y por el proceso de empalabramiento—, el relato periodístico siempre revela la hechura del acontecimiento informativo (Chillón, 2007: 43).

Como sucede con la mayoría de obras del periodismo poético, *Fruto* es un libro de difícil clasificación. Puesto que el rasgo primordial de la posficción es la hibridación, cabría preguntarse hasta qué punto resulta conveniente o incluso deseable tratar de dilucidar su naturaleza genérica. A lo largo del texto, es posible detectar formas reconocibles de la crónica, el ensayo y el diario. Pero estos no son los únicos caminos que adopta la narración, pues también aparecen —aunque de manera más minoritaria— vestigios de géneros tan heteróclitos como la entrevista, el perfil, la noticia, el archivo e incluso el poema en verso.

El lenguaje poético, por cierto, atraviesa buena parte de un libro que explora los límites de la maternidad y del lenguaje. A menudo, los recursos retóricos se ponen al servicio de una realidad difícil de verbalizar, ya sea por la crueldad violenta que representa o por la vergüenza que supone para quien la pronuncia:

Escribirlo bonito para recibirlo sin culpas. Traducir el dolor en palabras que puedan ser audibles. [...] Pero en realidad tendría que decir: mi mamá se desangró, se exprimió, se arriesgó, se puso en segundo y tercero y cuarto y quinto lugar de su propia vida de mujer con cuatro hijos, estiró los límites de sus posibilidades una y otra y otra vez, hasta perder la noción de dónde y cómo terminaba su vida, su cuerpo (p. 81).

En otras ocasiones, las palabras no bastan y solo queda el silencio como única vía de enunciación. Sobre una entrada del diario inconclusa, Rea anota lo siguiente: «¿Qué quería

¹¹ Desde una perspectiva ricœuriana, toda mimesis supone un ejercicio *poiético* en la medida en que pone en obra una redescipción, una re-creación del referente que se pretende plasmar en el texto. Para una introducción al tema, véase *La metáfora viva* ([1975] 2001).

decir? ¿Te he...? ¿pensado?, ¿sentido?, ¿esperado?» (p. 190). Cuando la memoria falla, el tiempo apremia o las hijas reclaman atención, la escritura pasa a un segundo plano y las obligaciones cotidianas se ponen delante. Es como si la vida, paradójicamente, se impusiera a la vocación de crear.

Esta dialéctica se manifiesta también en los procesos de reescritura que modulan la obra. El poema dedicado a la madre al inicio del volumen reaparece hacia el final en forma de palimpsesto: versos tachados, añadidos y reconfigurados dan cuenta de una identidad que germina y se transforma gracias al encuentro con el otro.

3.3. Escucha activa y polifonía

Uno de los principios axiales de *Fruto* es el carácter múltiple de la narración. Se trata de un relato simultáneamente íntimo y coral que articula la historia personal de la propia autora con las voces de otras mujeres que —madres o no— han maternado en algún momento de sus vidas. Esta polifonía se consigue mediante una doble operación narrativa.

Por un lado, Daniela Rea recoge cerca de una quincena de testimonios que reproduce en primera persona, respetando el habla y el estilo de cada interlocutora. Esto, por supuesto, plantea un dilema ético: ¿con qué derecho se cuentan las historias de las otras aun estando presentes? La autora trata de resolverlo de la siguiente manera:

Como periodista es obvio que *tengo* que contar las historias, tengo que informar, denunciar, revelar. Ese es mi trabajo [...] ¿Cómo se gana una el derecho a escribir las historias de otras personas? ¿Es suficiente contar con su palabra, su confianza y su permiso? ¿Qué debo dar a cambio? No lo sé. Intuyo que implica prestar mis ojos y devolverles mi mirada (p. 88).

Se forja, de este modo, una (po)ética de la escucha activa que permite a la autora ponerse en la piel de las entrevistadas, con la precisión y el rigor exigidos por la investigación periodística, pero también con la empatía y el respeto hacia fuentes con las que se mantiene una cierta cercanía. Esta dualidad permite que la (re)escritura testimonial en primera persona sea, ante todo, una forma de acompañamiento en lugar de una apropiación del relato ajeno. Tal gesto entraña lo que hemos convenido denominar, siguiendo las aportaciones de la filosofía de la interpretación, un compromiso hermenéutico: el narrador se mezcla con los hechos que narra, no teme posicionarse y tomar partido. Solo desde esta implicación es posible desplegar una verdad —de índole periodística, pero también literaria— que, sin renunciar a su vocación crítica, integra la pluralidad de experiencias y cuestiona los marcos

hegemónicos que regulan no solo las maternidades, sino también el cuerpo femenino, las condiciones de precariedad y los cuidados.

Por otro lado, las vivencias de la propia autora se cuelan constantemente a lo largo del texto para dar orden y cohesión a la estructura fragmentaria del relato. La voz de Rea aparece en las entradas del diario, pero también en los preámbulos a cada testimonio, el prólogo y los comentarios que enmarcan o intervienen las historias del resto de mujeres, también escritos en primera persona y diferenciados solo tipográficamente. La escritura se convierte, entonces, en una práctica situada que desafía al dogma de la objetividad. Siendo así, ¿a qué código deontológico se acoge la autora en cada momento? En sus propios términos,

las personas con quienes convivo en mi trabajo como reportera me han enseñado a determinar el espacio ético de mi actuar, son ellas las que me dicen cómo sí, cómo no, hasta dónde. Como escribió la pensadora estadounidense Donna Haraway, no hay una lista de principios éticos, sino que se construyen cotidianamente en sintonía con los demás (p. 133).

La alusión a Haraway en este pasaje no es casual, sino que ejemplifica el modo en que Rea mantiene un diálogo continuo con otras pensadoras, teóricas y artistas vinculadas de algún modo con la feminidad, la maternidad y los cuidados. Entre las más recurrentes, destacan autoras como Brenda Navarro, Tania Tagle y Terry Tempest Williams. La intertextualidad, por tanto, es otro de los rasgos capitales de un libro que teje redes con otras obras para ampliar su campo de sentido.

A partir de la narración fragmentaria y polifónica, Daniela Rea va definiendo su identidad más allá —aunque nunca al margen— de los cuidados: «Soy la historia de mi madre y de su madre y de su madre. También soy la historia de mis hijas. Soy su fruto» (p. 31). La mujer-madre-escritora se reconoce a sí misma como un puente en el legado intergeneracional de archivo documental y memoria viva. *Fruto* empieza con el testimonio de Rosario, madre de la autora, y termina con el de su hija Naira: «[I]e estoy ayudando a mi mamá a aser un libro me sentí feliz es un poco cansado me esta gustando mucho. se llama *Fruto* el libro y se trata de nuestra vida» (p. 381).

4. LAS POÉTICAS DE LA CARNE DE DANIELA REA GÓMEZ

4.1. De la maternidad a los cuidados

Ricardo Marrero Gil (2026), «Las maternidades de Daniela Rea: un *Fruto* del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 95-120.

En *Fruto*, lo que nace como una exploración íntima de la experiencia materna paulatinamente se desplaza hacia una reflexión más amplia sobre la ética de los cuidados¹². A medida que la autora contrapone su vivencia personal a los testimonios de otras mujeres que maternan, el texto despliega una reflexión coral que contribuye a la desnaturalización del ser-madre. Este movimiento rotacional, basado en la reflexión compartida y la ética de la escucha, conecta con la dimensión político-hermenéutica que John Beverley atribuye al género testimonial en la medida en que «no solo aspira a interpretar al mundo, sino también a cambiarlo» (2004: xvi). Cuando los cuidados recaen siempre sobre el mismo agente histórico (ellas), concebir, gestar o parir dejan de constituir requisitos preliminares para devenir un sujeto que cuida. En sus propias palabras, «no todas somos madres, pero todas hemos sido hijas. Todas hemos cuidado y hemos sido cuidadas» (p. 65).

Esta ampliación de foco permite insertar el análisis en el marco de lo que María Ángeles Durán ha denominado *cuidotoriado* (2018: 89-124): un conjunto heterogéneo y precarizado de individuos dedicados al cuidado de terceros, cuya labor —indispensable para la reproducción social— permanece sistemáticamente invisibilizada. Compuesto en su mayoría por mujeres sin formación especializada ni remuneración reglada, este grupo social emerge como respuesta al envejecimiento poblacional y la falta de servicios públicos de dependencia. Se trata de un colectivo caracterizado, ante todo, por la vulnerabilidad estructural, la sobrecarga física y emocional y la ausencia de reconocimiento institucional. Es lo que Donna Haraway designó como «feminización de la pobreza» ([1991] 1995: 285): dado el vínculo afectivo entre la cuidadora y la persona a su cargo, las mujeres asumen estas labores como un deber natural. Esta serie de contingencias impiden que el cuidotoriado —a diferencia de lo que antaño ocurrió con grupos análogos como el campesinado o el proletariado— logre emanciparse como agente histórico-social y, en consecuencia, desarrollar una auténtica conciencia de clase.

Ante este panorama, *Fruto* no se limita a describir una experiencia individual, sino que problematiza los fundamentos histórico-políticos de esta desigualdad. La propia Rea interroga el silenciamiento del trabajo doméstico en los avances del derecho laboral:

¿Por qué cuando se escribía la ley para defender los derechos de los obreros, los mineros, los campesinos, los trabajadores todos, el trabajo de cuidados en el hogar, es decir, el trabajo del cuidado de los hijos, de los mayores, de la pareja, no se consideró? [...] Nos dijeron que

¹² Ya en el prólogo Rea advierte que «este no es un libro de maternidad, es un libro sobre los cuidados» (p. 11).

Ricardo Marrero Gil (2026), «Las maternidades de Daniela Rea: un *Fruto* del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 95-120.

nuestro sacrificio es amor porque nuestro trabajo de cuidados le permite al sistema sostenerse y reproducirse. Les damos seres que producen y seres que consumen (p. 45).

Tal como expone Durán (1986), el trabajo doméstico ha sido tradicionalmente naturalizado bajo la retórica del amor y el sacrificio, lo que ha contribuido a su desvalorización económica y simbólica. Esta operación ideológica constituye uno de los pilares del orden patriarcal, en la medida en que oculta la dimensión material de unas tareas que resultan esenciales para la sostenibilidad de la estructura social. Mientras que es posible imaginar una sociedad sin determinadas actividades industriales, difícilmente podemos concebirla sin el conjunto de prácticas que garantizan la supervivencia, el bienestar y la reproducción cotidiana de la vida. En la era del Capitaloceno, marcada por el crecimiento desaforado, la acumulación de la riqueza y el colapso de los recursos naturales (Serratos, 2020: 37-38), el sistema necesita imperativamente del trabajo silencioso de las mujeres para saciar su instinto depredador y seguir expandiéndose indefinidamente.

Pero el problema no acaba aquí. La incorporación de las mujeres al mercado laboral tampoco ha supuesto una redistribución equitativa de las obligaciones morales para con los otros. Como señala Rea,

las mujeres empezamos a trabajar antes que los hombres. Cuando somos niñas cuidamos la casa, a los hermanos menores. Cuando crecemos y entramos en el mundo del trabajo asalariado, el trabajo doméstico no se elimina, sino que se transforma en una condición de vida que limita nuestras posibilidades de participación en cualquier ámbito (p. 287).

La noción de *dobles jornadas* (Durán, 1986: 58-62) da cuenta de la superposición de exigencias que recaen sobre el cuerpo femenino: a las obligaciones profesionales se suman las tareas de cuidado, con el consecuente desgaste físico y emocional de conciliar dos vidas en una sola. «Cuidar [expone Rea] supone anticipar los peligros, los riesgos, supone imaginar todo lo malo que puede pasar» (p. 201), lo que convierte esta actividad en un trabajo continuo, sin delimitación clara ni reconocimiento proporcional. También Mabel Moraña ha subrayado que el actual régimen de biocapitalismo no solo implica nuevas formas de producción y apropiación «de trabajo inmaterial, que expanden el concepto de explotación laboral» (2021a: 100), sino que además utiliza «los cuerpos, las mentes y afectos de los individuos» para alimentar «la máquina de la productividad permanente» (2021a: 275).

En el caso de las mujeres que desarrollan una práctica artística, esta tensión se intensifica. La escritura, lejos de constituir un espacio autónomo, debe abrirse paso en los intersticios del tiempo disponible, lo que provoca una fragmentación de la producción

Ricardo Marrero Gil (2026), «Las maternidades de Daniela Rea: un *Fruto* del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 95-120.

creativa. Como ha observado Teresa Tenenbaum (2025), un cuarto propio ya no es suficiente para sostener una práctica intelectual, pues las condiciones materiales contemporáneas minan el cultivo de actividades extraproductivas en contextos atravesados por la precariedad, especialmente en el caso de las mujeres de clase trabajadora.

Eso explica por qué, de acuerdo con Rea, «la igualdad no garantiza romper con la asimetría de poder» (p. 145). Solo el desarrollo de una conciencia de clase fuerte será capaz de emancipar a las mujeres de su *pathos* preconfigurado. En términos de Donna Haraway, tal cosa implicaría asumir prácticas *simpoiéticas*, basadas en la implicación compartida y la *responsabilidad* mutua ([2016] 2019: 63-65). En lo concerniente a los cuidados, tal vez lo más conveniente sería ir aún más lejos y empezar a hablar de *correspons(h)abilidades*.

Cuidar es mirarnos en el otro. El otro: una alteridad lo bastante independiente para ser libre, pero lo suficiente familiar para no resultar ajena. El otro: alguien más o menos extraño a quien se le quiere ver como un igual. Se cuida al otro como se guarda una promesa, un secreto o una esperanza: con cautela y convicción, pero también con pasión y esmero.

Desde este ángulo, *Fruto* propone una relectura de la maternidad que atiende tanto a su dimensión afectiva como a su condición de posibilidad. Cuidar a un hijo es una labor que implica tiempo, trabajo y energía. Desautomatizar la maternidad conlleva, por tanto, cuestionar la perspectiva biologicista y reconocerla como una construcción cultural: ninguna persona está programada por defecto para maternar¹³. Siguiendo a Rea, «tener un hijo es una decisión egoísta. Es decidir que alguien nazca, que exista. Y entonces, para responder a ese egoísmo, nos toca comprometernos a cuidarlos» (p. 298).

Desde las sociedades primitivas, la asociación entre mujer y madre ha sido determinante en el rol de la feminidad (Barrantes Valverde y Cubero Cubero, 2014: 38). Pese a ello, la maternidad no es una categoría fija, sino una realidad mutable que se transforma en función de los contextos históricos y culturales. Los debates actuales en torno al derecho al aborto, las nuevas formas de familia, el libre acceso a los anticonceptivos y el amparo jurídico tanto a las madres solteras como a las mujeres lesbianas han contribuido a debilitar esta identificación sistemática, abriendo paso a una progresiva pluralización de las maternidades.

¹³ Como señala Simone de Beauvoir, la socialización opera desde la infancia mediante la naturalización de los roles de género: «la niña observa que el cuidado de los hijos es propio de la madre [...] su “vocación” se le dicta imperiosamente» ([1949] 2015: 386). Lejos de responder a una inclinación espontánea, la maternidad aparece así como una construcción cultural sedimentada a través de prácticas educativas y simbólicas que orientan desde muy temprano la subjetividad femenina.

No obstante, resulta innegable que esta transformación no se produce de manera homogénea y que ni siquiera está garantizada en muchos de los países considerados democráticos. Las condiciones de posibilidad de prácticas disidentes de maternidad y cuidados siguen estando limitadas por desigualdades de clase, raza y territorio¹⁴, lo que obliga a complejizar cualquier aproximación al fenómeno. Por esa razón, la discusión aún debe enriquecerse con nuevas visiones. Por ejemplo, ¿en qué medida el sujeto no binario desafía el binomio maternidad-feminidad? O también: ¿cómo dialogan las nuevas paternidades con las cargas simbólicas del ser-hombre? Y, por supuesto, ¿es posible (re)pensar el concepto de maternidad sin antes tener en perspectiva las fuerzas coercitivas del capitalismo?

4.2. Vulnerabilidad y comunidad: malas madres

¿Cuándo una madre se convierte en «mala madre»? ¿Qué distingue a una buena madre de otra peor? En la tradición cristiana, la figura de la «mala madre» solo puede definirse respecto a la imagen canónica de la madre perfecta encarnada en la Virgen María (Lagarde y de los Ríos, 2005: 205). A partir de esta matriz simbólica, cualquier mácula o desviación queda inscrita en un horizonte de culpa que empuja a las mujeres al otro gran arquetipo de feminidad: el de María Magdalena. Esta lógica dicotómica —que opone pureza y pecado— ha estructurado históricamente la representación de la maternidad en términos excluyentes. La última ola feminista, por el contrario, ha problematizado esta escisión, cuestionando las categorías binarias que dividen a las mujeres en santas o putas.

En *Fruto*, ninguna madre responde a ese ideal normativo¹⁵. Todas las experiencias maternas aparecen atravesadas por la ambivalencia, la culpa y el conflicto. Hay madres exhaustas, madres sin tiempo, madres maltratadas y otras que perpetúan el maltrato. Pero también hay procesos de aprendizaje y desaprendizaje que desestabilizan los modelos heredados: un hijo nunca viene con manual de instrucciones. La maternidad se revela así como una práctica tensionada entre la responsabilidad y la equivocación, rompiendo con la

¹⁴ En «El Edipo negro: colonialidad y forclusión de género y raza» (2015), Rita Segato analiza el fenómeno de la doble maternidad en el contexto brasileño, donde la crianza de los hijos de las élites blancas recaía en mujeres negras racializadas. Mientras la madre biológica ocupaba el espacio público, la cuidadora asumía las tareas materiales y afectivas del cuidado en el ámbito doméstico. Este ejemplo pone de relieve que la organización social de la maternidad no puede comprenderse al margen de la interseccionalidad.

¹⁵ Este modelo normativo, en el ámbito de la crítica feminista, ha sido definido a partir de nociones como «institución» (Rich, [1976] 2019: 57) y «maternidad intensiva» (Hays, 1996: 19).

disyuntiva falaz que cataloga a las madres bien como «ángeles del hogar», bien como *superwomen* (Vivas, 2019: 12)¹⁶.

En este sentido, la escritura de Daniela Rea adquiere una dimensión confesional. «Yo he sido violenta con las niñas. Les he gritado y las he insultado» (p. 186), explicita en contra de uno de los grandes estigmas del mito maternal. Este examen íntimo no busca la autoflagelación, sino que permite nombrar aquello que la hegemonía logra silenciar: la posibilidad del fallo. De esta manera, la autora desactiva la ficción de la madre ideal y reivindica una maternidad de carne y hueso, frágil y falible.

Este gesto alcanza uno de sus momentos álgidos cuando Rea recoge el diálogo entre sus dos hijas: «Emi, ven conmigo. Mamá no es mamá. Mamá es un monstruo» (p. 308). Rea lleva su experimento periodístico-literario hasta sus últimas consecuencias, pues se necesita de un gran coraje para exponer la mirada infantil sin filtros ni atenuantes¹⁷. Desde la tragedia clásica de Medea, la figura de la madre monstruosa ha funcionado como límite simbólico de lo pensable¹⁸. Sin embargo, en *Fruto* esta imagen no remite a una alteridad extrema, sino a la experiencia cotidiana de la ambivalencia afectiva. Traducir en palabras la vergüenza, el arrepentimiento y el dolor se convierte en una posible vía de reparación.

Los testimonios recogidos en la obra revelan cómo las violencias asociadas a la maternidad se inscriben a menudo en estructuras sociales más complejas. Relatos como el de Laura —obligada desde la infancia a asumir tareas de cuidado tras el abandono materno— o el de Mariela —que crío a dos hijos no deseados, uno de ellos nacido de una violación— evidencian que la maternidad no puede pensarse al margen de sus condiciones materiales. «Somos mano de obra de nuestras madres» (p. 97), sintetiza Rea para subrayar la dimensión productiva del cuidado. En estos casos, la crianza aparece menos como un vínculo afectivo que como una estrategia de supervivencia, marcada por el tabú y la precariedad.

¹⁶ El libro de Esther Vivas comienza con una crítica frontal a la avocación de la experiencia materna a una disyuntiva entre la maternidad patriarcal —basada en el sacrificio— y la maternidad neoliberal —subordinada al mercado— (2019: 5).

¹⁷ En *El coraje de la verdad* ([1984] 2010), Michel Foucault define la parresía como la elocución de la verdad con franqueza, riesgo y libertad. No basta con parecer veraz, es necesario establecer un vínculo ético con el relato que se sostiene, incluso si eso conlleva exponer la integridad física del parresiasta. En este caso, la periodista se encomienda en cuerpo y alma a su verdad confrontando el orden establecido desde la humildad y la honestidad.

¹⁸ Cabría explorar, en el futuro, la carga política del arquetipo del monstruo-madre —y de la madre-monstruo— como figura híbrida, marginal o incluso antisistema. En la crítica actual, cada vez son más las lecturas políticas de lo monstruoso. Entre ellas, destacan las aportaciones de Moraña, quien ha sugerido que «el monstruo encarna la represión y la catarsis, la subversión y el margen, la identidad agobiada por la otredad interior y exterior que la acosan» (2017: 27).

Desde esta perspectiva, la maternidad deja de ser un espacio privado para convertirse en un campo tensionado por expectativas sociales, estructuras de poder y experiencias singulares. Las madres no solo cuidan, sino que lo hacen bajo el peso constante de una norma que evalúa, juzga y sanciona sus prácticas. Reconocer esta presión implica también asumir los límites de la maternidad como experiencia totalizante: «No soy mía. Mi útero no es mío, ni mis senos, ni mis oídos» (p. 193), escribe Rea, poniendo en palabras la expropiación corporal que a veces acompaña a los cuidados.

Sin embargo, *Fruto* no se limita a diagnosticar este fenómeno: apunta hacia vías de transformación. El aprendizaje de la autora no es individual, sino relacional e intergeneracional. «Ninguna violencia es poquita violencia» (p. 257), le recuerda su madre, devolviéndole sus propias enseñanzas. Por medio de este intercambio, se pone de manifiesto la voluntad de hacer camino entre todas. Al desocultar —en términos heideggerianos— los espacios liminales de maternidad, el texto ensaya una suerte de crianza colectiva basada en la escucha, la revisión crítica y la construcción compartida de saberes.

La obra funda una comunidad de voces unidas por la vulnerabilidad, la interdependencia y la sororidad. Ante la pregunta de por qué contar estas historias, la autora responde: «porque me hacen sentir menos sola, porque quiero aprender a ser mamá de mis hijas [...] quiero devolver sus palabras en forma de un abrazo. ¿Qué me toca dar a cambio? Mi mirada. Mi silencio. Mi vulnerabilidad. Mi dependencia recíproca con ellas» (p. 372).

La ternura emerge como una fuerza de resistencia frente a la violencia estructural, un método de supervivencia en entornos hostiles. Por ese motivo, la labor de Rea se alinea con el giro afectivo, la corriente ecofeminista y, en suma, la barricada contrahegemónica de un periodismo que privilegia la empatía y la cercanía con las fuentes, en sintonía con la «ética de la bondad» que encarnó Ryszard Kapuściński¹⁹. En efecto, si el periodismo poético se caracteriza por su atención a las vulnerabilidades es porque reconoce que solo es posible narrar lo real desde el compromiso interpretativo y moral.

4.3. Lo íntimo es político

«En el proceso de acumulación capitalista hemos sido las productoras y reproductoras de la mercancía capitalista más esencial: la fuerza de trabajo» (p. 44), denuncia Rea. *Fruto* explora

¹⁹ Según Kapuściński, «para ejercer el periodismo, ante todo, hay que ser un buen hombre o una buena mujer. Buenos seres humanos. Las malas personas no pueden ser buenos periodistas» (2003: 38).

Ricardo Marrero Gil (2026), «Las maternidades de Daniela Rea: un *Fruto* del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 95-120.

concienzudamente hasta qué punto la precariedad y la violencia pueden conformar una herencia intergeneracional: «[y]o aprendí que si a ellas les pegaban, a mí me pueden pegar» (p. 69), le confiesa Jenny a la autora. En la sociedad patriarcal, fundada en la heteronorma, los cuerpos de las mujeres quedan expuestos al usufructo ajeno: «por lo tanto [explica Rea] se pueden mirar, tocar, lastimar, someter, corromper, violar, vender» (p. 201).

Desde un prisma biopolítico (Foucault, 2001), el cuerpo deja de ser una mera categoría biológica para devenir una arena de combate donde las distintas estructuras de poder tratan de imponer su control. En el contexto mexicano, la violencia estructural contra las mujeres se manifiesta —como documenta Rea— por medio de «desapariciones, feminicidios, precarización, asedio constante y cotidiano a la vida» (p. 12). En términos de Marcela Lagarde y de los Ríos, el poder patriarcal «se articula también con las opresiones de clase, nacional, étnica, religiosa, política, lingüística y racial» (2005: 92), configurando una trama compleja de dominación. De ahí que millones de mujeres vivan, en palabras de la autora, «la maternidad de la miseria» (2005: 372).

De acuerdo con Judith Butler, «cada esfuerzo político de dirigir poblaciones [...] implica una distribución tácita de la precariedad» (2011: 73). Esto supone la existencia de vidas «de segunda» más marginales, parciales y contingentes y, por lo tanto, menos susceptibles de protección y sustento. La precariedad no es una condición transitoria de la existencia, sino sobre todo una carga política que revela la desigual asignación de valor a los cuerpos. Por ese motivo, resulta primordial saberse vulnerable ante tal precariedad. Reconocer la vulnerabilidad implica asumir la interdependencia constitutiva entre el yo y el nosotros: la subjetividad individual se transmuta en intersubjetividades colectivas cuando se tiene en consideración el entramado de relaciones que hacen posible la existencia.

En efecto, la ternura aparece como una forma de resistencia, pero también como un gesto insuficiente si no se acompaña de transformaciones radicales. Como advierte Butler ([2015] 2017: 210), la vida necesita algo más que mera supervivencia para ser vivible. En *Fruto*, las cifras arrojan una imagen reveladora de la desigualdad sistémica en México: mientras el Estado apenas destina un 0,1% del PIB al cuidado, el trabajo doméstico no remunerado —sostenido mayoritariamente por mujeres— representa el 27,6% de esa cifra (p. 46). A ello se suma que un tercio de los hogares son sostenidos exclusivamente por madres solteras (p. 52). Más allá de los datos, sin embargo, la autora insiste en visibilizar las

consecuencias que escapan a la cuantificación: el cansancio, la ansiedad y la depresión, el deterioro físico, el desgaste emocional y la exclusión social, entre muchas otras.

Ante este escenario, Rea propone *desafectivizar* los cuidados, es decir, «pensarlos como un trabajo que implica recursos humanos y materiales [...] y reconocer el valor que tienen y que aportan al sistema económico» (p. 335). Esta operación crítica permite desplazar el discurso hegemónico que naturaliza el cuidado como expresión espontánea del amor femenino. En términos butlerianos, se trataría de «rearticular radicalmente el horizonte simbólico» para cuestionar qué cuerpos importan y en qué condiciones ([1993] 2002: 49).

Al desnudar su propia intimidad y entrelazarla con la de otras mujeres, Rea inaugura un espacio de resonancia colectiva: la precariedad deja de ser una vivencia aislada para adquirir una dimensión compartida. Así, *Fruto* resignifica el acto de materner como una acción política de resistencia a las opresiones del sistema capitalista-patriarcal.

5. CONCLUSIÓN: LAS VERDADES ENCARNADAS DEL PERIODISMO POÉTICO

«La memoria no es lineal y es falible. Fuera de nuestro control queda lo que recordamos y cómo lo recordamos» (p. 182), reconoce Daniela Rea. Los testimonios que componen *Fruto* están atravesados por el paso del tiempo y sus contingencias. Son relatos de cuerpos vulnerados y precarizados, pero también de cuerpos deseantes, cuidados y queridos. En su elaboración narrativa, la dimensión afectiva juega un papel preponderante, pues hay historias que no pueden ser escuchadas ni contadas desde el desapego.

En un momento dado, Rea interrumpe la narración de Rosario: «[c]uando decidí entrevistar a mi madre y escribir su historia no tuve la ambición de ser objetiva, menos de encontrar una verdad [...] Quise acercarme a sus límites, sus pliegues y sus sombras» (p. 88). Como claro ejercicio de periodismo poético, *Fruto* rompe con el dogma positivista de la prensa hegemónica. «En este libro no utilizaré uno de los preceptos básicos del oficio periodístico: contrastar» (p. 23), explica Rea para justificar su decisión de entrevistar a su madre sin consultar también a su padre. A raíz de este posicionamiento explícito, la ilusión de la objetividad se resquebraja en favor de valores poéticos —a la vez éticos y estéticos— como la humildad, la honestidad, la empatía y el coraje²⁰. Si, como sostiene Hélène Cixous, «la carne es la escritura» (2006: 41), la subjetividad testimonial deviene, entonces, una «poética

²⁰ Desde el punto de vista de Vidal Castell, «solo desde la subjetividad explícita y comprometida se puede ser honestamente neutral o imparcial» (2002: 54).

de la carne»²¹ que transforma el cuerpo en una instancia epistemológica viva que no se limita a observar el mundo desde fuera, sino que lo habita, lo padece y lo configura en esa relación constitutivamente dialéctica que Heidegger (1993) denominó el ser-ahí (*Dasein*).

En este sentido, la obra encaja plenamente en el horizonte del *pensiero debole* de Gianni Vattimo²²: el pensamiento débil es el pensamiento de los débiles, esto es, de los desamparados, los candorosos, los marginados y los oprimidos, pero también de las locas, las enfermas, las racializadas, las maricas... En definitiva, de todas las personas expulsadas de los espacios de representación. Frente a la verdad fuerte —unívoca y normativa— de la prensa hegemónica (de Moraes, Ramonet y Serrano, [2013] 2014), *Fruto* propone una constelación de verdades débiles, situadas y abiertas. La verdad deja de operar como instancia reguladora para convertirse en un proceso interpretativo: la violencia impositiva de la «versión oficial» se sustituye entonces por la conversación, la escucha activa y el consenso.

De esta suerte, las redes de afecto se tienden como una vía de conocimiento y reconocimiento: se aprende del otro porque se comprende al otro, en su vulnerabilidad y su diferencia. Si el acontecimiento aparece aquí como una herida abierta, el empalabramiento deviene una práctica de cuidado. En este sentido, *Fruto* dialoga con otras obras híbridas que ponen la precariedad y los cuerpos en el centro del relato, como ocurre en *Nueve lunas* (2009), de Gabriela Wiener; *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada; o incluso *El invencible verano de Liliana* (2021), de Cristina Rivera Garza. Pese a las divergencias formales, estéticas y teleológicas de estos textos, todos ellos operan en la frontera de lo inclasificable bajo la lógica de la *poiesis* posficcional: entre la subjetividad de lo testimonial, la voluntad interpretativa del ensayo, el valor documental de la crónica-diario y la fusión genérica de la novela posmoderna. Son obras diversas que, en suma, remiten a una misma tradición abierta, mestiza y débil del periodismo poético como género que se resiste tanto al estancamiento taxonómico como a la canonización (Escandell, 2022).

Judith Butler defiende que la tarea crítica de las humanidades pasa por reconfigurar los marcos de inteligibilidad de lo humano. «¿Pero qué medios de comunicación nos dejarán

²¹ Acuñado por Mayra Rivera (2015), el concepto de *poética de la carne* no remite únicamente a aquellas prácticas de escritura en las que la corporeidad ocupa un lugar central, sino también a formas de conocimiento encarnado en las que el cuerpo opera como mediación irreductible. En este marco, el cuerpo no es un mero soporte de la experiencia, sino un espacio relacional donde lo real se inscribe y se reconfigura simultáneamente desde una perspectiva material, simbólica, afectiva y social.

²² «Mientras que la metafísica [...] es la filosofía de los vencedores que aspiran a conservar el mundo como es, el pensamiento débil de la hermenéutica se convierte en el pensamiento de los débiles en busca de alternativas», mantienen Vattimo y Zabala en *Comunismo hermenéutico* (2012: 12).

Ricardo Marrero Gil (2026), «Las maternidades de Daniela Rea: un *Fruto* del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 95-120.

pensar y sentir esa fragilidad?» ([2004] 2006: 187), se interroga. El *Fruto* de Daniela Rea Gómez encarna una forma de periodismo poético capaz de romper con el realismo capitalista (Fisher, [2016] 2018) y devolvernos la humanidad donde había sido negada o invisibilizada. A partir del enfoque crítico y holístico de las humanidades, se perfila un periodismo otro: contrahegemónico y exocanónico, que asume su carácter hermenéutico y se reivindica como práctica intelectual, ética y estética. Un periodismo que, al desafiar las narrativas mediáticas dominantes, se pone al servicio de las mayorías sociales y abre la posibilidad de nuevas representaciones de lo real en las que, por fin, quepamos todas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara ([2004] 2015), *La política cultural de las emociones*, trad. Cecilia Olivares Masnuy, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (1998), «Introducción. Más allá de los géneros», en Irene Andres-Suárez (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, pp. 9-14.
- BALUTET, Nicolás (2020), «Del posmodernismo al poshumanismo: presente y futuro del concepto de *híbrides* en la literatura latinoamericana», *ALPHA. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 50, pp. 323-334.
- BARRANTES VALVERDE, Karla y CUBERO CUBERO, María Fernanda (2014), «La maternidad como un constructo social determinante en el rol de la feminidad», *Wimb Lu*, vol. 9, n.º 1, pp. 29-42.
- BEVERLEY, John (2004), *Testimonio: On the Politics of Truth*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BINETTI, María José (2013), «La maternidad patriarcal: sobre la genealogía de la suprema alienación», *La Aljaba, Segunda Época. Revista de Estudios de la Mujer*, 17, pp. 113-128.
- BUTLER, Judith ([1990] 2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. María Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós.
- BUTLER, Judith ([1993] 2002), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, trad. Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós.
- BUTLER, Judith ([2004] 2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós.
- BUTLER, Judith (2011), «Vida precaria, vulnerabilidad y ética de la cohabitación», en Begonya Sàez (ed.) *Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, trad. Diego Falconí, Barcelona, Icaria Editorial, pp. 47-80.
- Ricardo Marrero Gil (2026), «Las maternidades de Daniela Rea: un *Fruto* del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 95-120.

- BUTLER, Judith ([2015] 2017), *Cuerpos aliados y lucha política: Hacia una teoría performativa de la asamblea*, trad. María José Viejo, Barcelona, Paidós.
- CAMPS, Victoria (2021), *Tiempo de cuidados. Otra forma de estar en el mundo*, Barcelona, Arpa Editores.
- CARRIÓN, Jorge (2012), *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Barcelona, Anagrama.
- CASTELLS, Manuel (2009), *Comunicación y poder*, Madrid, Alianza Editorial.
- CHILLÓN, Albert (2006), «Las escrituras facticias y su influjo en el periodismo moderno», *Trípodos*, 19, pp. 9-23.
- CHILLÓN, Albert (2007), «Hacer los hechos. Un ensayo de fenomenología de los “hechos sociales”», *Ars Brevis*, 13, pp. 27-49.
- CHILLÓN, Albert (2014), *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación*, Bellaterra / Castelló de la Plana / Barcelona / València, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Publicacions de la Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra y Publicacions de la Universitat de València.
- CHILLÓN, Albert (2010), «Lluís Duch, maestro heterodoxo», *La Vanguardia*, 22 de diciembre de 2010, en [\[https://www.lavanguardia.com/cultura/20101222/54091764879/lluis-duch-maestro-heterodoxo.html\]](https://www.lavanguardia.com/cultura/20101222/54091764879/lluis-duch-maestro-heterodoxo.html) (29/03/2026).
- CHOMSKY, Noam y HERMAN, Edward S. ([1988] 2013), *Los guardianes de la libertad: propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas*, trad. Carme Castells, Barcelona, Austral Editorial.
- CIXOUS, Hélène ([1986] 2006), *La llegada a la escritura*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- CIXOUS, Hélène ([1992] 1995), «La joven nacida», en *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, trad. Ana María Moix y Myriam Díaz-Diocaretz, Barcelona, Anthropos Editorial, pp. 13-106.
- DE BEAUVOIR, Simone ([1949] 2015), *El segundo sexo*, ed. Teresa López Pardina y trad. Alicia Martorell, Madrid, Cátedra.
- DE MORAES, Dênis, RAMONET, Ignacio y SERRANO, Pascal ([2013] 2014), *Medios, poder y contrapoder. De la concentración monopólica a la democratización de la información*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- DIEGO, Gerardo (1945), «Periodismo y Poesía», *Gaceta de la Prensa Española*, 34, pp. 1345-1346.
- DURÁN, María Ángeles (1986), *La jornada interminable*, Barcelona, Icaria Editorial.
- DURÁN, María Ángeles (2018), *La riqueza invisible del cuidado*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- ESCANDELL, Daniel (2022), «Fugas y centros de la altermodernidad: ante la perspectiva de lo exocanónico», en Daniel Escandell (ed.), *Escrituras hispánicas desde el exocanon*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 7-21.
- FISHER, Mark ([2016] 2018), *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*, trad. Claudio Iglesias, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Ricardo Marrero Gil (2026), «Las maternidades de Daniela Rea: un Fruto del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 95-120.

- FOUCAULT, Michel ([1984] 2010), *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel ([1997] 2001), *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994), *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ciudad de México, Grijalbo.
- GENETTE, Gérard ([1991] 1993), *Ficción y dicción*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- GILLIGAN, Carol ([1982] 1985), *La moral y la teoría. Psicología del desarrollo femenino*, trad. Juan José Utrilla, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- GIORGI, Gabriel (2014), *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- GOÑI, Morena (2021), «Del silencio a la agencia. El emerger del cuerpo en las ciencias sociales», *Revista Temas Sociológicos*, 29, pp. 293-321.
- HARAWAY, Donna ([1991] 1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, trad. Manuel Talens, Madrid, Cátedra.
- HARAWAY, Donna ([2016] 2019), *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, trad. Helen Torres, Bilbao, Consonni.
- HAYS, Sharon (1996), *The Cultural Contradictions of Motherhood*, New Haven, Yale University Press.
- HEIDEGGER, Martin ([1923] 1993), *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- HEIDEGGER, Martin ([1935] 2010), «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, pp. 11-62.
- JONES, Owen ([2014] 2015), *El Establishment. La casta al desnudo*, trad. Javier Calvo, Barcelona, Seix Barral.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard (2003), *Los cinco sentidos del periodista: estar, ver, oír, compartir, pensar*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal ([1985] 1987), *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2005), *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MORAÑA, Mabel (2017), *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- MORAÑA, Mabel (2021a), *Líneas de fuga: ciudadanía, frontera y sujeto migrante*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- MORAÑA, Mabel (2021b), *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*, Barcelona, Herder Editorial.
- Ricardo Marrero Gil (2026), «Las maternidades de Daniela Rea: un Fruto del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 95-120.

- NIETZSCHE, Friedrich ([1903] 1996), *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. Luis Manuel Valdés y Teresa Orduña, Madrid, Tecnos.
- NIETZSCHE, Friedrich ([1906] 2006), *La voluntad de poder*, trad. Aníbal Froufe, Madrid, Editorial Edaf.
- OLMO, Carolina del (2013), *¿Dónde está mi tribu? Maternidad y crianza en una sociedad individualista*, Barcelona, Paidós.
- PLIMPTON, George (1996), «The story behind a nonfiction novel», *The New York Times*, 16 de enero de 1966, en [<https://www.nytimes.com/1966/01/16/archives/the-story-behind-a-nonfiction-novel-the-story-behind-a-nonfiction.html>] (29/03/2026).
- PORTER, Roy ([1991] 2009), «Historia del cuerpo revisada», en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, trad. José Luis Gil Aristu, Madrid, Alianza Editorial, pp. 255-286.
- PRECIADO, Paul B. (2008), *Testo yonqui*, Madrid, Editorial Espasa.
- RAMONET, Ignacio (1998), *La tiranía de la comunicación*, Madrid, Editorial Debate.
- RAMOS-IZQUIERDO, Eduardo (2005), «De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual», en Milagros Ezquerro (ed.), *L'hybride/La híbrido*, París, Indigo Editoras, pp. 59-104.
- REA GÓMEZ, Daniela (2022), *Fruto*, Ciudad de México, Ediciones Antílope.
- REYES SÁNCHEZ, Jessica (2021), «Cuerpa-territorio y sensorialidad: una nueva forma de comprender el espacio», *Revista Memória em Rede*, vol. 14, n.º 26, pp. 206-233.
- RICH, Adrienne ([1976] 2019), *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, trad. Ana Becciu, Madrid, Traficantes de Sueños.
- RICŒUR, Paul ([1975] 2001), *La metáfora viva*, trad. Agustín Neira, Madrid, Editorial Trotta.
- RIVERA, Mayra (2015), *Poetics of the Flesh*, Durham, Duke University Press.
- SEGARRA, Marta (2014), *Teoría de los cuerpos agujereados*, Madrid, Editorial Melusina.
- SEGATO, Rita Laura ([2007] 2015), «El Edipo negro: colonialidad y forclusión de género y raza», en Rita Laura Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 179-210.
- SEGATO, Rita Laura (2024), «Maternar es político: tejer la piel política de aquellos y aquellas a quienes cuidamos», *LASA Forum* [en línea], vol. 55, n.º 3, en [<https://forum.lasaweb.org/articles/55-3/maternar-es-politico-tejer-la-piel-politica-de-aquellos-y-aquellas-a-quienes-cuidamos/>] (24/06/2026).
- SERRATOS, Francisco (2020), *El Capitaloceno. Una historia radical de la crisis climática*, Ciudad de México, Festina Publicaciones.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty ([1999] 2009), *¿Pueden hablar los subalternos?*, trad. Manuel Asensi, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- STEINER, George ([1976] 2003), *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. Adolfo Castañón, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Ricardo Marrero Gil (2026), «Las maternidades de Daniela Rea: un *Fruto* del periodismo poético sobre cuerpos, precariedad y cuidados», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 95-120.

- TENENBAUM, Teresa (2025), *Un millón de cuartos propios. Ensayo para un tiempo ajeno*, Barcelona, Paidós.
- TRONTO, Joan C. (1993), *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, Nueva York, Routledge.
- VATTIMO, Gianni y ZABALA, Santiago ([2011] 2012), *Comunismo hermenéutico. De Heidegger a Marx*, trad. Miguel Salazar, Barcelona, Herder Editorial
- VIDAL CASTELL, David (2002), «La transformació de la teoria del periodisme: una crisi de paradigma?», *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, 28, pp. 21-54.
- VIVAS, Esther (2019), *Mamá desobediente. Una mirada feminista a la maternidad*, Madrid, Capitán Swing.
- WOLFE, Tom ([1973] 2006), *El Nuevo Periodismo*, trad. José Luis Guarnier, Barcelona, Anagrama.



UN DUELO ENTRE DUELOS: SINCRONÍA Y JERARQUÍA DE AFECTOS Y VÍNCULOS EN LA PÉRDIDA MATERNO-AMOROSA EN *LO QUE HAY* DE SARA TORRES*

A DUEL BETWEEN GRIEFS: THE SYNCHRONISATION AND HIERARCHISATION OF AFFECTS AND BONDS IN MATERNAL-AMOROUS LOSS IN *LO QUE HAY* BY SARA TORRES

MÒNICA PIFERRER GÓMEZ

<https://orcid.org/0009-0006-2901-810X>

monica.piferrer@uab.cat

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Resumen: Este artículo analiza la problematización del duelo en *Lo que hay* (2022), de Sara Torres, una novela autobiográfica que explora la superposición de la pérdida materna y la ruptura amorosa. Para Sara, la protagonista, estas experiencias no siempre se viven de manera lineal o pacífica, generando un «duelo entre duelos» en el que dolor y placer coexisten, se interpelan y actúan como catalizadores de la experiencia afectiva. Desde una perspectiva queer, se examinan las fronteras colmadas y palimpsésticas de estos afectos, así como la reconfiguración del cuerpo como espacio metacutáneo, más allá de su dimensión estrictamente orgánica. Esta resignificación del duelo incluye la presencia de figuras queer en la obra —Sara, Ella y D.— y la lectura amplia de otras como su madre, evidenciando cómo la norma y la jerarquía relacional se tensionan en el relato. Asimismo, Torres problematiza temporalidades y expectativas normativas, queerizando la no-monogamia, la autonomía corporal y la performatividad del luto. Al presentar el duelo como un proceso recursivo, no teleológico, la novela revela la plasticidad de la identidad y del cuerpo ante la pérdida, construyendo espacios donde memoria, deseo y afectividad se entrecruzan. Este enfoque literario propone un duelo como fenómeno sensorial, político y transformador, que trasciende lo predecible y redefine lo personal.

* La investigación realizada para la elaboración de este artículo ha recibido el apoyo y financiación del Grupo de Investigación Consolidado Cos i Textualitats: Autories i Subjectivitats en Construcció (2021SGR 00736) de la Generalitat de Catalunya, a través de la beca predoctoral FI-SDUR 2023.

Palabras clave: duelo, dolor, placer, cuerpo, queerización.

Abstract: This article examines the problematisation of grief in *Lo que hay* (2022), by Sara Torres, an autobiographical novel exploring the overlap of maternal loss and romantic breakup. For Sara, the protagonist, these experiences are not always linear or peaceful, generating a «duel between griefs» in which pain and pleasure coexist, interpellate one another, and act as catalysts for affective experience. From a queer perspective, the work interrogates the saturated and palimpsestic boundaries of these affects, as well as the reconfiguration of the body as a metacutaneous space, beyond its strictly organic dimension. This resignification of grief also encompasses queer figures in the text—Sara, Ella, and D.—as well as a broader reading of others, such as her mother, revealing how norms and relational hierarchies are destabilised throughout the narrative. Furthermore, Torres problematises temporalities and normative expectations, queering non-monogamy, bodily autonomy, and the performativity of mourning. By presenting grief as a recursive, non-teleological process, the novel highlights the plasticity of identity and the body in the face of loss, constructing spaces where memory, desire, and affectivity intersect. This literary approach frames grief as a sensory, political, and transformative phenomenon that transcends predictability and redefines the personal.

Keywords: grief, pain, pleasure, body, queering.

1. INTRODUCCIÓN

«Evento de pasiones¹ que se sincronizan» (Torres, 2022a: 16)²: así es como Sara Torres (Gijón, 1991) describe el encuentro entre el miedo doloroso, desencadenado por la frágil salud de su madre, y el éxtasis corporal con su amante en *Lo que hay* (2022). Con una notable producción de poemarios y un reciente salto a los ensayos³, esta novela, que constituye la primera de su obra, explora las lindes y colindes de dos duelos —la muerte por cáncer de su madre y la pérdida por desacuerdos relacionales de su amante— aparentemente jerarquizados e independientes.

Dicha separación desigual de duelos, sin embargo, se reduce a la suposición a medida que la protagonista narra su experiencia desde la confluencia afectiva de ambas pérdidas centralizada en el cuerpo. Un cuerpo que, más allá de tenerlo o serlo, deviene (Torres, 2007); antes, en medio y a través del duelo, es un cuerpo que transita y negocia con su contexto. Es en ese diálogo corpo-contextual —o «intercorporal», si se considera el contexto como cuerpo

¹ Aquí y en todo el artículo, «pasión» se refiere al sentido amplio de la capacidad de padecer.

² En este artículo, todas las citas de *Lo que hay* se han extraído exclusivamente de la edición de 2022 de Reservoir Books, y en las citas literales se indicará únicamente el número de página.

³ El primer poemario de Torres fue *La otra genealogía* (2014), seguido de *Conjurios y cantos* (2016), *Phantasmagoria* (2019), *El ritual del baño* (2021) y *Deseo de perro* (2023). Su otra única novela lleva por nombre *La seducción* (2024) y su novísimo ensayo se titula *El pensamiento erótico* (2026). La obra de Torres ha sido galardonada en un par de ocasiones: ganó el Premio Nacional de Poesía Gloria Fuertes en 2014 con *La otra genealogía* y, más recientemente, el Premio Javier Morote a la mejor autora revelación en 2022 con *Lo que hay*.

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

o los otros cuerpos como contexto— en el cual se establece un «doble duelo doblado» o un duelo entre duelos⁴. Una primera capa revela esa dualidad en el simple hecho de que se trata de la ausencia de dos personas; por lo tanto, son dos duelos o un *doble duelo*. No obstante, un segundo estrato delata una confrontación entre esos dos procesos de luto, tanto por la jerarquización cultural de la figura maternal por encima de la de la amante como por las respuestas afectivas dispares que surgen a lo largo de la obra. Dichas reacciones en duelo se materializan a través de la antesala a las pérdidas, en las cuales la enfermedad de la madre ya adivinaba un malestar, y de las abundantes analepsis en la obra que enmarcan el recuerdo con y de «Ella», el nombre con el que Sara⁵, la protagonista, nombra a su amante. Esa confrontación es, pues, un duelo entre el duelo maternal y el amoroso: un doble duelo que se pliega sobre sí mismo ante la rigidez de las expectativas normativas, un *doble duelo doblado*. En esa doblez, a su vez, emerge la dualidad entre placer y dolor, lo que evoca la sincronía de pasiones a la que Torres se refiere.

La crítica reciente sobre *Lo que hay* ha tratado especialmente la relación entre corporalidad, enfermedad y duelo *queer* bajo la hibridez de la etiqueta de la autoficción. Marta Pascua Canelo (2024) examina el deseo en las escrituras poliamorosas —ejemplificadas en la de Torres— como estrategia de resistencia frente al dolor y a la pérdida. Del mismo modo, Patricia López-Gay (2024) ha profundizado en la centralidad de la carne y de la finitud corporal dentro de la narrativa de Torres. Finalmente, Gloria García Pintueles (2024) es el único trabajo dedicado en exclusiva a *Lo que hay*, donde analiza la obra desde la política estética del cáncer y la queerización del luto —con un foco especial en su crononormatividad y privatización— y aborda la dimensión terapéutica de la escritura. Sin embargo, todavía no se han explorado específicamente el dolor y el placer como dos dobles del mismo afecto ni la articulación del «duelo entre duelos» como una estructura simultáneamente corporal, afectiva y relacional.

Bajo dicho planteamiento, este artículo se centra en la multiplicidad afectiva de las pérdidas y su equivocidad, lo que rompe con la rectitud del luto hegemónico, y se propone

⁴ Aquí y en el título del artículo se recurre al juego de palabras entre dos homónimos de distinto origen etimológico: *duelo*, en tanto que luto, y *duelo*, en tanto que combate entre dos.

⁵ Tal como destaca Gloria García Pintueles (2024), la propia Torres aclaró en una entrevista que este libro relata su experiencia y que optó por no adoptar un formato menos novelado, ya que, de hacerlo, lo habría convertido en un objeto de estudio aséptico (*Qué Leer*, 2022). Aunque algunos análisis leen *Lo que hay* como autoficción (García Pintueles, 2024; López-Gay, 2024; Pascua Canelo, 2024), también podría calificarse de autobiografía novelada, enfatizando así la dimensión cronista de la obra. Así pues, este artículo propone un uso híbrido de «Sara» y «Torres» que, si bien remiten respectivamente a protagonista y autora, pueden intercambiarse e incluso confundirse de manera intencional.

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

una queerización del duelo (García Pintueles, 2024) en la que las dobles —carnales, temporales y textuales— tengan cabida. En este sentido, la investigación sugiere leer *Lo que hay* como una exploración *metacutánea* del duelo: una experiencia que parte de la carne, pero desborda los límites estrictamente orgánicos para problematizar las fronteras entre dentro y fuera, placer y dolor, presencia y ausencia. A partir de ello, se desarrolla la noción de *doble duelo doblado*, entendida tanto como coexistencia de dos pérdidas como confrontación o *duelización* afectiva entre ambas.

El artículo se divide en dos grandes bloques. En primer lugar, se analiza la tensión entre el dolor y el placer en *Lo que hay*, atendiendo especialmente al tacto, la memoria corporal y la problematización de los límites de la carne. Para ello, se examinan sucesivamente las nociones de *dolor placentero* y *placer doloroso* en diálogo con David Le Breton (1999), Catherine Malabou (2018) y Diana Fuss (1999). En segundo lugar, se estudia la configuración del «duelo entre duelos» a través de la pérdida materna y amorosa, profundizando en la dimensión *queer* de los afectos, de las temporalidades y de los modelos relacionales (Pérez Cortés, 2020) presentes en la novela. Finalmente, el artículo propone entender el duelo en Torres no como un proceso resolutivo, sino como una metamorfosis abierta y no teleológica, erigiéndose así como un *antiduelo*.

2. EL DUELO ENTRE EL DOLOR Y EL PLACER: UNA APROXIMACIÓN METACUTÁNEA

La preposición *entre* en el epígrafe anterior delata una de las dos voces de *duelo*. Del latín medieval *duellum*, el Diccionario de la Lengua Española lo define como «combate o pelea entre dos, a consecuencia de un reto o desafío» (RAE, 2025b: s.n.) o, menos belicosamente, «enfrentamiento entre dos personas o entre dos grupos» (RAE, 2025b: s.n.). A pesar de que, etimológicamente, *duelo* enfatiza la dualidad —con el cruce popular de *duo* («dos»)—, Torres (2022a) explora la intersección —el «entre»— del placer y el dolor, evidenciando así la relación entre ambos más allá de la oposición binaria y desplazándola hacia una lógica espectral. Este análisis sensorial y afectivo es, para la autora de *Lo que hay*, el modo de narrar sus experiencias. Torres siempre remite al cuerpo porque «el cuerpo, extrañamente, sabe» (p. 58). De este modo, el paradigma de la encarnación de Thomas J. Csordas (1990), que propone el cuerpo como punto de partida para el análisis cultural y el yo⁶, resulta clave en la perspectiva de Torres.

⁶ Para Csordas, el cuerpo es un reflejo y una constitución fruto de «the ongoing indeterminacy and flux of adult cultural life» (1990: 40).

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

El tacto corporal deviene esencial en la novela porque el tacto evoca. Por un lado, hace que nos acordemos del tacto del otro, cumpliendo así una función conectiva y expansiva hacia el cuerpo-otro. Al mismo tiempo, tal como uno palpa su piel para detectar cualquier dolencia o lograr un efecto relajante, el tacto puede resultar a la vez aseverativo de la sospecha y garante del goce que a veces desencadena un viaje a un momento ya no presente. Por ende, el cuerpo y el tacto recuerdan —tienen memoria— y provocan el recuerdo, es decir, hacen que el yo conecte con otro yo o con otro tiempo. Y es en ese vaivén entre el recordar y el ser recordado en el cuerpo de Sara —y más allá de él— que el dolor y el placer cobran un papel protagónico.

2.1. El dolor placentero

El dolor es, en esencia, una «sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior» (RAE, 2025a: s.n.) o un «sentimiento de pena y congoja» (RAE, 2025a: s.n.). Sin embargo, Le Breton recubre esta palabra con una película de éxtasis al defender que «en todo dolor hay en potencia una dimensión iniciática, un reclamo para vivir con mayor intensidad la conciencia de existir» (1999: 273). Por lo tanto, el dolor puede funcionar como catalizador en tanto que desencadena un desarrollo emocional que arraiga en la máxima profundidad del ser. Así vive Sara sus vínculos amorosos:

Todos mis amores han tenido en común cierta tendencia melancólica. Creo que no lo había pensado hasta ahora. Esa profundidad tocada por el dolor en el reverso de todas las cosas. Desde ahí no se ama nunca superficialmente. La tristeza pausada, no rabiosa o vengativa, da sensibilidad, sabiduría (p. 69).

Dicha gravedad del dolor no solo provoca conexiones más significativas, sino que también actúa como un *memento mori* —un recuerdo de que el cuerpo padece y se extingue— que conecta al ser con la única garantía que existe: el aquí y el ahora. La incitación a vivir o el «reclamo», como diría Le Breton (1999), bajo el concepto de *carpe diem* va acompañada de una búsqueda hedonista de esa conexión con el otro. No obstante, la autora de *Lo que hay* no se limita al plano del encuentro con el cuerpo-otro como placentero, sino que explora un vínculo plural en el que goce y dolor puedan convivir. De hecho, confiesa que «todo este tiempo he querido creer que existe otra clase de amantes, las lesbianas, que se caracterizan por ser capaces de imaginar el cuerpo de la otra tanto en el dolor como en el placer» (p. 79).

Cabe destacar que Torres es plenamente consciente de la aportación de Le Breton (1999) sobre el dolor y la conexión humana, pues ella misma emplea un fragmento de este

autor en la novela⁷. Más aún, la protagonista de la obra ansía esa necesidad bretoniana de convertirse —unirse, fundirse, confundirse— en y con el otro para poder comprender. López-Gay considera inseparable «la conciencia de ser carne» de la autora de «su obsesión con la incontrolable finitud del cuerpo propio» (2024: 519-520). La lucha contra la contingencia de lo corpóreo constituye otro duelo para Sara, tanto en la confrontación como en el luto. La aceptación de los límites de su cuerpo supone un viaje nada exento de resistencias. Es interesante destacar que, aunque Torres centraliza el cuerpo —lo vive como un foco de saber y no como un simple receptáculo—, a su vez pugna por salvar la distancia intercorporal, lo que acentúa la noción del cuerpo como jaula. Justamente es en esa sensación de confinamiento que la protagonista, en un intento de transformar la impotencia dolorosa en agencia, necesita tener. Sara experimenta «una necesidad fetichista de poseer materialmente y para siempre los segundos breves que acabo de vivir. Que nada se pierda y tampoco se transforme» (p. 40). Es así como, *a posteriori*, la autora recurre a la escritura para no olvidar ningún detalle; sin embargo, a pesar de las limitaciones de lo físico, siempre siente la demanda de volver al cuerpo, ya que «si nos despedimos y mi cuerpo vuelve a este lugar, aunque sea después de muchos años, no dudo de que sabrá moverse» (p. 63).

Desde un lugar cuasiorgásmico, en el cual la tensión de un cuerpo ya dolorido esperando el clímax se retuerce ante el placer, Torres explora lo que propongo llamar *dolor placentero*: ese colmamiento virtual o liminal en el que la pasión rebasa el cuerpo, pero todavía puede sostenerse. Se trata de un ejercicio o juego de aguante hasta la extenuación en pos de la extinción de esa división entre cuerpos y de la unión con el mundo. Esta situación puede calificarse como *cuasiorgásmica*, en términos de la autora, ya que ella misma define el clímax sexual como «ese inicio de llanto animal que anuncie que ha llegado al límite entre lo que quiere y lo que puede aguantar» (p. 11). En una situación vital hiperestimulante, habitada por una tesis doctoral, un trabajo nuevo y una pareja desplazada, Sara confiesa que «no sé cuánto tiempo lo habría aguantado, pero de forma obstinada deseaba que durase, tener tiempo para vivir con todo detalle lo que estaba ocurriendo» (p. 15). Es ese baile de doble resistencia: resistirse a desfallecer ante un malestar y resistirse a dejarse llevar hacia un placer absoluto.

En esa pasión que bordea o supera lo físico, Malabou (2018) contempla lo humano como un fenómeno que puede trascender lo orgánico y lo tangible. Siendo la existencia algo

⁷ En concreto, recoge un fragmento en la página 79 que reza: «[p]ara comprobar la intensidad del dolor del otro es necesario convertirse en el otro. La distancia entre cuerpos, la necesaria separación de las identidades, hace imposible la penetración en la conciencia dolorosa del otro [...] Para conocer la violencia del fuego es necesario haberse quemado» (Le Breton, 1999: 46-57).

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

más que el tacto, Sara se aferra al olor de su madre desde un dolor reconfortante o placentero en una cama ya vacía —de cuerpo ausente—, al rastro de algo que ya no está pero que todavía se hace presente. Curiosamente, en el tanatorio, la protagonista define el cuerpo presente de su madre como uno al que «nadie le importa» y «que espera al fuego en una pecera de exhibición, aséptica» (p. 29). Así pues, Torres pone de manifiesto cómo la presencia del cuerpo, según su contexto, puede tener menos entidad que su propia ausencia. De este modo, se deshacen las dualidades de ser o no ser, estar o no estar, tener o no tener, dolor o placer: es un «entredós, o una instancia que por el contrario no tiene nada de intermediaria, y que hace estallar las mediaciones, que está fuera del alma y fuera de lo orgánico» (Malabou, 2018: 61)⁸.

2.2. El placer doloroso

Tal como la escena en la que Sara huele la almohada solitaria de su madre recién fallecida puede calificarse como dolor placentero, también puede enmarcarse en un *placer doloroso*, en el que, aunque igualmente acompañada por una estela nostálgica indisociable, la sensación de confort y familiaridad cobra protagonismo. Al fin y al cabo, es la adjetivación de una pasión y la adverbialización de otra la que señala el énfasis dentro de un mismo marco afectivo. Acotar un afecto como *dolorosamente placentero* o *placenteramente doloroso* no reside en una supuesta esencia de la pasión misma, sino en la colocación temporal de una ante la otra dentro del espectro dolor-placer⁹.

Cuando Sara describe esa culpabilidad autoimpuesta por su obcecación y restricción de su realidad a su cuerpo —mostrando una vez más cómo este lo sabe sabio pero constrictor—, expone que se siente «incapaz de imaginar planes de futuro más allá de mi hambre, mis ganas de follar, mi miedo a los dolores que se expresan de forma intermitente» (p. 207). El orden enumerativo de la cita anterior no es casual, sino palimpsésticamente demostrativo: en este caso, el placer lujurioso a través de la comida y el sexo denota más preeminencia que el dolor postrero. Sin embargo, aunque este último pareciera casi marginal

⁸ Cabe destacar que, en este instante, Malabou (2018) se refiere al momento en que el ser humano ya no es reconocible ni por sí mismo, ya fuere por cuestiones mentales como el Alzheimer o por la enajenación a instantes de la muerte. Sin embargo, esta reflexión permite un ahondamiento hacia la supuesta «esencia» de lo humano.

⁹ En su novísimo ensayo *El pensamiento erótico* (2026), Torres reafirma aquello que se intuye en *Lo que hay*: «el deseo erótico convoca una experiencia de placer-dolor» donde no hay jerarquía; se trata de un «Eros dulceamargo, no dulce primero y amargo después, sino ciertamente amargo en su dulzor y dulce en su amargura» (2026: 98).

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

debido a su intermitencia, es justamente esta condición y capacidad de estar y no estar lo que le otorga una presencia honoríficamente constante o, al menos, acechante. Es en esta coyuntura que el placer no puede dejar de calificarse como doloroso.

El ejemplo antes descrito remite al dolor por el duelo, pues lo escribe en un momento en el cual su madre ya había fallecido y su relación con Ella, su amante, ya había terminado. Sin embargo, la mezcla de pasiones no surge solo después del fin de ambas relaciones, sino que el dolor —ahora por preocupación— ya está presente cuando su progenitora atraviesa una recaída de cáncer y Sara procura disfrutar de y con Ella. A pesar de los saltos temporales con los que la autora organiza sus experiencias antes y después de las pérdidas, es perceptible un patrón en el que el deseo funciona «como estrategia de resistencia frente al dolor» (Pascua Canelo, 2024: 165). Una buena muestra de ello es la habitación de hotel, que para la protagonista se erige como un *no-lugar* (Augé, 1992) en el que el deseo reina sin demasiada dificultad, una «celda monacal» (p. 16) en la que el recogimiento y la contemplación giran en torno al disfrute. Es para ella una «mezcla peculiar entre la supervivencia más elemental y el lujo» porque poder «desear sin sentir demasiada culpa» (p. 16), aunque pudiese parecer una opulencia prescindible, se torna algo de lo más vital para garantizar su pervivencia.

Consecuentemente, lo erótico no es un mero complemento sino un motor vital. Siguiendo a García Pintueles (2024), Torres enfatiza en una entrevista (*Ràdio Paqueta*, 2023) que el ensayo «Usos de lo erótico: lo erótico como poder» (2003), de Audre Lorde, resulta esencial para su aproximación. En él, Lorde define lo erótico como una afirmación de fuerza vital que permite tomar conciencia del propio ser¹⁰. Si, tal como se ha señalado con anterioridad, Le Breton acota el dolor como ese «reclamo para vivir con mayor intensidad la conciencia de existir» (1999: 273), Lorde delinea el gozo y su intercambio como un «recordatorio de mi capacidad de sentir» (2003: 42) —reafirmando así la interrelación de dolor y placer como dos caras de una misma moneda—. Más aún, si Le Breton (1999) reflexiona sobre cómo un intento de comprender el dolor del otro implica una fusión con él, Lorde determina que «compartir el gozo [...] tiende entre quienes lo comparten un puente que puede ser la base para entender mejor aquello que no se comparte y disminuir el miedo a la diferencia» (2003: 41). Del mismo modo, Sara afirma que «nuestros vínculos pavimentan

¹⁰ En la cultura popular, la asociación más directa con Eros es el hijo de Afrodita en la mitología griega, personificación del enamoramiento, siendo la imagen más extendida su versión romana, Cupido, un dios alado y armado con flechas. Sin embargo, aquí Torres (2022a) y Lorde (2003) entienden lo erótico desde un Eros cosmogónico, más allá de los epítetos romantizados. Deidad primordial e hijo de Caos, el Eros primigenio representa una energía primaria de unión y generación.

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

la realidad para poder transitarla, y el mapa de navegación se transforma con la pérdida de aquellas personas que estaban muy presentes en nuestras vidas. Amo para existir, y porque existo amo. El amor es lo vinculante» (p. 179). Torres no solo secunda la importancia de, a través del placer y el amor, «tender puentes» para navegar en sociedad, como diría Lorde (2003), sino que también concibe estos afectos como una manera de entender la existencia. Reivindicar los afectos considerados débiles, dice la autora (*Ràdio Paqueta*, 2023), es una opción política y conceptual que reconfigura los parámetros de un discurso «bueno» o «malo». Invita a ir más allá —o a quedarse más «aquí», en el cuerpo— de la lógica masculinizada de la validación externa y de la necesidad de un motivo. Rehuyendo de este modelo teleológico y productivista, Sara exalta que el tacto no puede ser un fin en sí mismo, sino más bien un principio:

Creo que la única revolución «cultural» que imagino posible es una que ocurra en el tacto, a través de una reconfiguración de nuestros modos de experimentarlo. Tal vez un día reclamemos el derecho al tacto y lo saquemos de la lógica moral de Occidente y de nuestras sociedades, que lo dirigen hacia los límites productivos de la maternidad y la pareja. Una mano que, fuera de esos espacios, se posa suave en el cuerpo del otro para conocerlo y comunicarse revoluciona el estado de las cosas (p. 192).

Torres insta en un formato parecido al manifiesto a vincularse desde la pasión, sea dolorosa o placentera, pero alerta de que dicha conexión no debería establecerse desde una dependencia absoluta al otro sino como expansión interconectiva del yo. No es ir «de» aquí —el cuerpo-uno— «para» ahí —el cuerpo-otro. Es ir «desde» aquí —partiendo desde el cuerpo-uno, pero no abandonándolo— «hacia» ahí —en un tránsito (des)orientativo, nunca lineal ni regular—.

2.3. La piel en sospecha

López-Gay advierte que «la carne nos da sexo y también cáncer» (2024: 520) y, para poder interactuar y negociar con ello, debemos tocar, tal como Torres demanda. El dolor y el placer son afectos tejidos en el tejido corporal: si se distribuyen espectralmente, es porque la piel se sabe elástica. Al igual que sus afectos, la cantidad o calidad de las posibilidades que pueden suceder en la carne es siempre equívoca. En esta problematización de los binomios, las oposiciones y las polaridades, Fuss (1999) formula la teoría del *inside/out*¹¹, la cual pone en evidencia la dependencia semántica de lo uno con lo otro. Aunque Fuss crea este

¹¹ En inglés, la expresión *inside/out* juega con un doble significado. No solo significa «dentro/fuera», que es así como se traduce al español, sino también «del revés». Por lo tanto, esta teoría del adentro y el afuera pretende volver al revés —dar la vuelta a— estas categorías.

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

planteamiento para pensar en la interdependencia de las categorías homo- y hetero-sexual, su aproximación permite reflexionar sobre cualquier aparente dualidad porque «cualquier identidad se establece de forma relacionada, constituyéndose con referencia a un exterior o (a)fuera, que define los propios límites interiores del sujeto y sus superficies corpóreas» (1999: 114). Consecuentemente, en la supuesta polaridad dolor/placer, la teoría del dentro/fuera expone cómo, en la definición del dolor, es necesario entender y reafirmar la existencia del placer para después negárselo al primero. La definición más sencilla no pasa tanto por desentrañar lo que uno es sino por descartarse de lo que no se es.

En esta negociación del adentro con el afuera, Torres reivindica la confusión como acto desnaturalizador de la noción de lo hegemónico —el dentro central— contra lo disidente —el fuera marginal—. No se trata de un puro ejercicio poético cuando la autora confiesa que «a veces parece que el miedo y el amor son una misma cosa» (p. 33) o cuando se pregunta si su madre dejó de serlo «cuando la convirtieron en enferma» (p. 188). Dichas sentencias reclaman, una vez más, la importancia del «entre», lo que abre directamente una nueva veda de interrogación sobre lo liminal. En el primer ejemplo, se cuestionaría lo fronterizo entre el acto de amar y el de temer, pues querer a alguien puede implicar un miedo a perderlo. En el segundo caso, lo liminal en la identidad de la madre se activa con su enfermedad, pues al ser instigada a actuar como «enferma ejemplar», ya no realiza tareas reproductivas de cuidado asociadas a su rol maternal. Tal como se presenta en *Lo que hay*, la confusión estratégica del adentro y del afuera revela «una exclusión interior indispensable, un (a)fuera que está dentro de la interioridad» (Fuss, 1999: 116) y saca a la luz una semiótica menos estanca y más híbrida. Esta hibridez hace del universo de Torres un «espacio anfibio donde afloran deseos igualmente anfibios» (López-Gay, 2024: 521). El espacio anfibio en cuestión no solo es el contexto extracorporal en el cual los afectos acontecen, sino también el cuerpo mismo. Si antes ya se ha traído a Malabou (2018) a colación del cuerpo como algo más —o algo menos— que lo orgánico, aquí proponemos entender la aproximación de *Lo que hay* como *metacutánea*: es una experiencia que parte de la carne, pero va más allá de ella. Se trata de un «más allá» que no antagoniza un inter- y extra-corporal —pues Sara ni puede ni quiere abandonar el cuerpo completamente a pesar de retar su definición— sino que actúa como exploración problematizada de la escisión dentro/fuera (Fuss, 1999) en pos de indagar hasta cuánto puede dar la piel de sí.

Hacia la segunda mitad de la obra, Sara se descubre un lunar en la ingle. Ese lunar atenta contra —o fantasea con— la ruptura de la lógica del cuerpo sano y saneado. Exento

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

de esa gramática y buceando en la agramaticalidad, que se sustrae a toda normalidad ordenadora, el cuerpo se pone en evidencia (Torres, 2007) y se extraña de su contexto. Ser cuerpo implica hallarse en un espectro de salud-enfermedad de un modo parecido al de placer-dolor u orgánico-inorgánico: ya no se hablaría del concatenado «en la salud y en la enfermedad» sino del imbricado «la salud en la enfermedad y la enfermedad en la salud». Ese lunar, aunque ya extirpado, sigue presente:

Han pasado dos semanas, sigo sintiendo la piel en la zona. Justo cuando esperaba un silencio de la carne observo con aflicción que nada termina, la piel continúa expresándose y vuelve el estado de sospecha. ¿Será que era malo y sus raíces malignas se han quedado dentro de mí? (p. 194).

No es coincidencia que esta narración se entremezcle con recuerdos de su madre, pues Torres (2022b) reconoce que la presencia de la enfermedad en *Lo que hay* no solo se erige desde la otredad, sino que explora procesos somatizantes de la enfermedad del otro. Más grave o ligera, esa sospecha de la piel nos recuerda la existencia de posibles y la inexistencia de certezas, nos afirma (paradójicamente) la imposibilidad de voluntariamente permanecer en o salir de un estado. En el prólogo de Malabou (2018), Durán evoca la apoptosis —la muerte celular programada— como un paso esencial para la creación de nuevos tejidos: «para que los dedos se formen, es necesario que se forme también una separación entre los dedos. Y la apoptosis produce el vacío intersticial que permite a los dedos despegarse unos de otros» (Durán, en Malabou, 2018: 13). A pesar de que la separación es clave en el desarrollo vital, Sara lucha contra ese espacio entre los cuerpos. Aunque ella sabe este intersticio rico y necesario, es justamente esa multiplicidad infinita de posibilidades y de «quizás» que la abruma: ella misma confiesa que «el estado de sospecha es lo único que no tolero» (p. 194). La capacidad de ser de la carne puede ser tanto empoderante como amenazante: la piel puede, pero, en el subjuntivo de la sospecha, también podría. Y es en esa ampliación de la capacidad del cuerpo donde los significados se ensanchan, entendiendo así el duelo no solo como proceso de luto, sino también como combate.

3. EL DUELO ENTRE DUELOS POR LA PÉRDIDA MATERNO-AMOROSA

La homografía entre *duelo* como combate y *duelo* como luto permite la creación de duplicidades y dobleces de significado que, lejos de constituir meras complicaciones, aquí proponemos concebir como instancias de problematización. En este caso, la aparición de la preposición *por* en el título de este apartado —además de *entre*, que ya he analizado en la sección anterior— delata el «dolor, lástima, aflicción o sentimiento» (RAE, 2025c: s.n.). Si

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

antes he examinado el dolor en duelo con el placer, aquí sugerimos dirigir la atención hacia la naturaleza del duelo como proceso de pérdida que, desde su etimología, ya se revela «doloroso»¹². Este último apartado se centra en la *duelización* entre la pérdida de la madre de Sara y la de su amante; esto es, en el duelo que la protagonista de *Lo que hay* libra entre sus dos propios duelos. Pero no todos los duelos pesan igual dentro de la gramática afectiva de la cultura. Tal como plantea Butler ([2004] 2006), existen vidas más fácilmente reconocibles como llorables —más «duelables»— que otras. En la doblez del duelo de Sara, se filtra también esa distribución desigual del reconocimiento: mientras que la pérdida materna encuentra un marco social inteligible, el duelo por la pérdida de la amante en un contexto no monógamo se desplaza hacia un territorio más ambiguo, menos codificado o regido por la performatividad¹³ hegemónica y, por ello mismo, más precario.

La coincidencia de los dos duelos en el tiempo —esa pasión sincrónica a la que se refiere Torres— también reclama una dilatación, apertura o desviación de dicha performatividad del duelo: eso es lo que García Pintueles (2024) define como una *queerización*¹⁴ del luto. Claramente, este cuestionamiento y replanteamiento de la semiótica del duelo ya se ha ido desgranando a lo largo del artículo con la problematización tanto de las lindes del cuerpo como de los afectos del dolor y del placer, en la que el duelo puede ser un «proceso deseante» (Pascua Canelo, 2024: 165). Sin embargo, esta *queerización* se expande hasta todos los recovecos imaginables de la pérdida —y más allá—. Por ejemplo, además de los afectos en el duelo, Torres *queeriza* su temporalidad. Desbordando las supuestas cinco fases del duelo propuestas por el famoso modelo Kübler-Ross (1969)¹⁵, la autora de *Lo que hay* reta la crononormatividad y, en la doblez del tiempo, «rompiendo con las distinciones

¹² Del latín tardío *dolus* («dolor»), el *duelo* como luto mantiene una relación estrecha con los afectos antes «duelizados». A pesar de que esta homonimia se debe a pura suerte contextual de la evolución lingüística, la coincidencia homógrafa entre *duelo* y *duelo* permite entrar en un juego de significados interrelacionados.

¹³ *Performatividad* es un concepto heredado de Butler ([1990] 2007). Refiriéndose originalmente a cómo los géneros masculino y femenino no son una realidad estable, sino que dependen de normas culturales, *performatividad* puede extrapolarse a cualquier ritual humano formado por expectativas socioculturales de pasos y elementos concretos.

¹⁴ Entiéndase aquí *queerización* (o «cuirización») no solo en su sentido más estricto de identidades disidentes a la norma sino en su reformulación o cuestionamiento de lo hegemónico. La *queerización*, por lo tanto, es un proceso que implica la problematización de las bases culturales naturalizadas, la exploración de sus límites y la creación de nuevas aproximaciones (Rail et al., 2017).

¹⁵ Según Elisabeth Kübler-Ross ([1969] 2014), el duelo puede comprender cinco fases emocionales: la negación, entendida como un mecanismo inicial de defensa frente a la pérdida; la ira, asociada a sentimientos de frustración, injusticia o impotencia; la negociación, caracterizada por intentos reales o imaginarios de recuperar el control o revertir la situación; la depresión, vinculada al reconocimiento profundo de la pérdida y al dolor emocional que esta conlleva; y, finalmente, la aceptación, que no implica ausencia de sufrimiento, sino la asimilación gradual de la nueva realidad.

culturalmente consensuadas entre pasado y presente, ausencia y presencia, entre la materia viva y muerta» (García Pintueles, 2024: 92), engendra nuevos significados¹⁶.

Hasta ahora, este artículo ha puesto énfasis en la problematización *queerizada* de los afectos en juego en el duelo. Siguiendo con la estela de la desnaturalización, esta última sección se centra en la dimensión *queer* de las integrantes de ambos duelos —Sara, su madre y Ella— y en la propia reconceptualización del duelo en *Lo que hay*.

3.1. Un duelo de *queers*, para *queers*

Si bien anteriormente la noción de *queer* ha aparecido en su sentido amplio de problematización del *statu quo*, el duelo de Sara también es *queer* porque ella es lesbiana. Lo «esperable» del luto se construye a partir de la experiencia hetero, lo que provoca que la protagonista carezca de referentes. Este «vacío representacional» (García Pintueles, 2024: 87) provoca una torcedura —una desviación— en la narrativa del duelo. Sara expone cómo, en una lógica falocéntrica, «nuestro sexo sueña el vacío, alucina el vacío: se alucina vacío, incompleto, constantemente desatendido» (p. 206). A pesar de que ese vacío se anuncia oscuro y profundo, dicha ausencia también implica la existencia de un espacio exento de signos que puede llenarse de nuevos significados. En el vacío, existe la posibilidad.

Si salirse del esquema heterocentrado ya se erige como una perversión de lo que se supone que hay que ser o representar, desviarse de la monogamia acentúa aún más esa diferencia. Porque si hay algo en común entre lo hetero- y homo-sexual es que ambas experiencias se asumen monógamas. Por ese motivo, Sara acaba sintiendo que «salir del armario de la monogamia acaba por resultar más incómodo que salir del de la heterosexualidad obligatoria» (p. 175). En el microcosmos de *Lo que hay*, la protagonista presenta a sus dos —o a «dos de sus»— vínculos: además de la existencia de la amante perdida («Ella») Sara habla sobre la presencia de su pareja («D.») quien originalmente reside en Londres y más tarde se muda con ella a Barcelona. Aunque sí que se percibe la tendencia de Torres a describir a Ella como la amante y a D. como la pareja, en ningún momento explicita que la última sea la pareja principal y, la(s) otra(s), la(s) secundaria(s). De hecho, Sara reivindica una acepción plural del amor y es justamente por ese motivo que su amante no puede quedarse, porque Ella le pide un amor exclusivo y excluyente. En esa diatriba de lo

¹⁶ En referencia a la figura de la ex, Meri Torras Francès propone leerlas como *extemporáneas* porque «la ex se resiste a las narrativas de superación y distanciamiento que suelen tener los relatos cisheteropatriarcales blancos y capacitistas (sí..., hay excepciones...), y que suelen amoldarse a un pretendido esquema vital teleológico y lineal, cuya palabra clave es la superación» (2026: 14).

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

que Ella demanda y lo que Sara puede dar, la protagonista siente que sus necesidades desencajan la normalidad:

No puedo aceptar lo que dice, pero en los lenguajes del mundo lo que está planteando es completamente normal. Una llega, la otra se va. Si yo no echo a una de las dos de mi vida ella se expulsa a sí misma y me avisa de que será completamente inaccesible. Dice que lo ha intentado, pero no le funciona esa idea de que el amor no es excluyente ni intercambiable (p. 110).

La urgencia de crear vínculos desde la conciencia absoluta —más allá de los arquetipos predefinidos de «madre», «pareja» o «amante» y de todas sus implicaciones jerárquicas— es lo que autorías como la de Pérez Cortés (2020) denominan *anarquía relacional*. Más que ofrecer una definición de cómo deberían ser o no ser las relaciones afectivas, la *anarquía relacional* propone una crítica a la normatividad y a la autoridad heredada de lo personal, no tanto mediante un reproche directo a la monogamia, sino a través de su desnaturalización. Es decir, esta aproximación no jerarquiza un modo de relacionarse por encima de otros bajo la lógica de «la no-monogamia es mejor que la monogamia», antes bien postula la necesidad de una autogestión consciente de los vínculos. Se trata, en definitiva, de plantearse si nos estamos vinculando del modo en que realmente querríamos en el caso de que el mundo fuera un lienzo en blanco: un lienzo sin patrones a los que necesariamente adherirse por una cuestión de ordenación biopolítica de los cuerpos.

A pesar de que Torres no usa el término exacto de *anarquía relacional*, sí se trae a colación en la obra, pues problematiza la monogamia, pero en ningún caso presenta su modo de vida fuera de este estilo relacional como algo mejor. De hecho, Sara rinde cuentas ante sí misma al presentar las divergencias relacionales de su propia vida. Mientras que le es imposible entender el amor como exclusivo de una persona, ella misma se da cuenta de cómo ha borrado todas sus conversaciones de WhatsApp —incluso la voz de su madre— para tener almacenamiento suficiente en el móvil y disponer de todas las imágenes y mensajes intercambiados con D. Ella misma relata que «privilegiamos el amor de la pareja sobre los otros, es algo que hacemos con tranquilidad» (p. 137). Si se entiende esa «tranquilidad» como sinónimo de *naturalidad*, aquí Sara problematiza la jerarquización relacional. El problema no radica tanto en el hecho de jerarquizar —o no— relaciones, sino en por qué se hace o desde dónde se hace: la conciencia o la inercia. Y ese es, quizás, el gran miedo de la protagonista en los modos relacionales: la automatización del amor. Cuando su amante le dice que no puede estar con ella si ama a otras, Sara no da crédito: aunque ella no lo quiera, se ve enmarañada en una narrativa que no la considera suya. «Ni estoy casada, ni tengo hijos, ni hipoteca, ni

estoy siéndole infiel a un marido. Esta historia no está escrita para mí y aun así me está tocando vivirla: la culpa, la desorientación y finalmente la renuncia absurda» (p. 111). La absurdez no reside tanto en la esencia de la renuncia en pro de la monogamia sino en hallarse en un relato cisheteropatriarcal y familista que disiente completamente de su experiencia encarnada¹⁷. En vida, la madre de Sara también pedía un amor único: «Esa fue mi traición. No hacer que se sintiera la soberana, la única. Fascinarme por los mundos de las otras. “Obsesionarme” (como decía ella) con las otras» (p. 134). En su interior, Sara prioriza voluntariamente su vínculo materno; ella misma lo confiesa determinante en su experiencia, donde «amar es amar siempre después de mi madre» (p. 134). Sin embargo, cuando la protagonista siente la imposición externa desde su madre y, tras su muerte, desde esa mecanización de lo relacional de «tener que» amarla más que nadie, la culpabilidad inunda su ser. Eso la lleva a disculparse ante el recuerdo de su progenitora: «Perdón, mamá, ¿qué hago yo enamorándome en medio de todo esto? ¿Quitándote protagonismo?»¹⁸ (p. 98). Es la disonancia entre lo que se siente y lo que se debería sentir —el cuestionamiento de si realmente uno se siente así o está repitiendo unos patrones ajenos— que genera una colisión jerarquizada entre sus dos duelos. Dos duelos que podrían existir en convivencia, pero que Sara, arrastrada por esa automatización restrictiva del amor, acaba por enfrentar.

La figura materna de la obra, aunque presentada como una mujer cisheterosexual, también puede representar un punto de partida de la *queerización* —en el sentido amplio— de la enfermedad. El contacto cercano con la enfermedad de su madre durante una década deja en Torres una impronta indeleble que se entremezcla con su formación feminista:

Quando le hicieron la mastectomía de la mama derecha, yo estaba empezando a leer textos feministas. Como resultado de esas lecturas tenía la intuición, aunque vaga, de que algunos aspectos de cómo vivíamos el cáncer las mujeres tenían una naturaleza política (p. 110).

En el marco de lo que García Pintueles denomina «política estética del cáncer» (2024: 89), la autora de *Lo que hay* parte de la experiencia de su madre para desarticular las costumbres naturalizadas en torno a la figura de paciente de cáncer. Esos son hábitos que

¹⁷ Se podrían encontrar otros ejemplos en la obra que muestran la inaptitud sionormativa del modo de vivir el amor de Sara, tal como el hecho de que D., su pareja, que también vive fuera de la monogamia, menosprecie su duelo por la pérdida de su amante. Es otro de los vacíos representacionales que *Lo que hay* intenta representar: un modo de ser que será mejor para unos, pero nunca adecuado en su totalidad.

¹⁸ Otro ejemplo del vaivén del intento de «conciliación» entre lo que hay y lo que «debería haber» es la escena en la que Sara y D. deciden sentarse en la segunda fila —y no en primera— en el funeral de su madre para evitar que ambas cobren protagonismo. Esta situación ofrece dos lecturas complementarias, tanto desde un ocultamiento (auto)impuesto de su vínculo sáfico como desde una jerarquización aprendida —o ese famoso «respeto»— hacia su madre o hacia el propio estamento eclesiástico.

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

incluyen —pero no se reducen a— la obligatoriedad del tratamiento quimioterapéutico, la normalización del uso de pelucas y la presión para la cirugía prostética, también llamada «reconstructiva». Desde la mirada masculina, el cuerpo femenino debe ser siempre feminizado y, en caso de pérdida de alguno de sus atributos, debe procurarse que estos sean restituidos lo antes posible para que el cuerpo pueda volver a leerse «sanamente» como mujer. En la experiencia de la protagonista, la celeridad con la que el cirujano privado quiere implantar la prótesis a su madre tras su reciente mastectomía provoca que la última tenga que aguantar «los dolores de una carne maltrecha mientras se informaba de una operación plástica alternativa» (p. 80). Los esfuerzos de la llamada «cultura del lazo rosa» (Sulik, 2017: 49), pues, no se hallan tanto en un apoyo incondicional a la paciente sino en una exaltación de la supervivencia asociada a aquellas que sí hacen caso, antagonizando así como «perdedoras» a las que no consiguen superar la enfermedad y villanizando a las que deciden no seguir los protocolos o tener esa «buena» actitud que se supone que deben tener (Ehrenreich, 2001). De este modo, la *shero*¹⁹ —esa mujer-heroína que se enfrenta valientemente a los retos emocionales y físicos del cáncer con un optimismo feminizado e incluso un toque estético— se erige como la única manera adecuada de vivir un cáncer (Sulik, 2017). No es de extrañar, por lo tanto, que la madre de Sara, aún recuperándose de la intervención anterior, corriese de un quirófano al otro para solucionar lo que ella sentía un problema capital. Si la pregunta central no se sitúa en «¿cómo se ven las mujeres enfermas a sí mismas?» y se disloca —como bien dice Torres— hacia «¿cómo miran los hombres a las mujeres enfermas?» (p. 78), la salud mental y física de la mujer queda relegada a un segundo plano.

Al igual que en relación con la elección de la no monogamia, la protagonista de *Lo que hay* pone de manifiesto que lo importante no reside tanto en lo que se escoge como en el porqué: la decisión de ponerse o no prótesis solo puede considerarse libre e informada si existe más de una opción. Como señala Herndl (2006), el problema no es hablar de prótesis, sino hablar sólo de ellas. Así pues, partiendo de la *anarquía relacional* (Pérez Cortés, 2020), se podría decir que Torres insta también a una *anarquía corporal*. Al fin y al cabo, la torcedura —la condición *queer*— de los personajes de la obra incita a una *desfalogocentralización*²⁰ anárquica del cuerpo, los afectos y las relaciones.

¹⁹ *Shero* es un acrónimo formado a partir de las palabras en inglés *she* («ella») y *hero* («héroe»).

²⁰ Tomamos aquí prestado el concepto *falogocéntrico* mencionado por García Pintueles (2024), a su vez recogido de Derrida (1972), y proponemos una desarticulación de esta visión privilegiadora del lenguaje y lo masculino con la *desfalogocentralización*.

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

3.2. Del accidente a la metamorfosis: el duelo como un proceso sin fin o un sinfín de procesos

Romper con la performatividad del duelo también implica romper con su temporalidad y finalidad impuestas, perderse en la doblez del desvío. Tal como se ha descrito brevemente en la introducción de este último apartado, Torres se resiste a una narración lineal porque su duelo tampoco lo es. Más aún, la protagonista no vive la narración de ese proceso como algo que —o alguien a quien— superar, sino como «un registro de lo sensible de un intento [...] de prolongar las impresiones vivas, cambiantes, que los sujetos desaparecidos provocan en ella» (López-Gay, 2024: 518). Es el retrato de una etapa que no quiere olvidar; así pues, en cierta medida, si se entendiera el duelo como «el proceso de dejar ir», *Lo que hay* constituiría —si lo hubiere— un *antiduelo* o, al menos, una resistencia al duelo hegemónico. Este duelo contra el duelo se basa en la contestación al funcionamiento capitalista teleológico, en el que todo debe tener una finalidad y un fin. Para la autora, es «fundamental mostrar el duelo como un proceso que no avanza, no crece y no se resuelve, sino que es más bien un bucle» (*Qué Leer*, 2022: s.n.).

La forma del bucle narrativiza la experiencia de la pérdida: una conmoción —una rotura de los esquemas preestablecidos— que desvía el rumbo y erosiona los parámetros del «antes» y el «después», del «delante» y del «detrás». Por eso proponemos aquí entender la ausencia de alguien como un accidente, no tanto desde la dimensión de lo fortuito o lo «accidental», sino desde la dimensión desreguladora del orden anterior. Y tal como se ha ido exponiendo a lo largo del análisis, ante la falta de referentes, el cuerpo torcido se vuelve elástico. Sin embargo, Malabou (2018) añade una capa más de interpretación y argumenta que, tras un accidente, el cuerpo nunca vuelve al mismo punto en el que estaba —no es elástico— sino que muta y deviene otra cosa —se sabe plástico. Esta plasticidad metamórfica²¹, según Malabou, no es nada más ni nada menos que un acto de supervivencia. Dado que el ser humano nunca puede salir de su cuerpo, en «situaciones en las que una tensión extrema, un dolor o una enfermedad empujan hacia un afuera» (Malabou, 2018: 17), la metamorfosis —ante la inexistencia de ese exterior— se presenta como la única «huida» posible sin renunciar por completo al cuerpo.

²¹ Le Breton (1999: 274) también habla del dolor desde una perspectiva metamórfica. No obstante, él sí defiende un acceso a la restauración de la identidad a través de este afecto —apostando así por el cuerpo como un ente elástico, que vuelve y va—.

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

Es en esta instancia cuando los duelos de Sara podrían plantearse también como una huida psíquica de lo impensable. Durante toda la obra, la protagonista llena su discurso de la partícula «re-»: se replantea lo que fue, revalora esos signos y síntomas que quizás ya revelaban unos vínculos menguantes e incluso resignifica esas interacciones con su madre y su amante con un tono mucho más grave ahora que las sabe últimas. Más aún, esa reconstrucción de los hechos va acompañada de una ensoñación subjuntiva de «y síes», en la que Sara interroga lo que podría haber sido. Así pues, el duelo como huida, en términos de Malabou (2018), no erigiría una oposición de antes/después sino una *altertemporalidad*. Sara no deviene opuesta a sí misma —«no-hija», «no-amante»— sino que deviene Sara-otra. Y a pesar de que la consideración de otros mundos —u otras Saras— posibles parezca una divergencia fútil, Torres justamente reivindica el poder del bucle como un acto político contra la instrumentalización del duelo, *queerizando* así, una vez más, este proceso.

4. ALGUNAS (IN)CONCLUSIONES

Afirmar que la Sara que surge tras la pérdida es «otra» —siguiendo la teoría de la plasticidad de Malabou (2018)— implicaría negar las palabras de Torres sobre la conceptualización del duelo como un bucle sin fin. La aceptación de la creación de una «otra» perseguiría esa noción y confusión productivista del proceso —en este caso, del luto— con el progreso. No obstante, dicho desencaje no implica un descarte directo de esta aportación sino más bien la detección de un posible nuevo duelo teórico o, en el estilo de espiral de Torres, una problematización de la problematización. Si *Lo que hay* no se erige como prescriptivo, estas últimas líneas del artículo no se mostrarán aseverativamente conclusivas —lo que encerraría el discurso en sí mismo—, sino más bien como un ejercicio de problematización en curso.

A lo largo de este artículo se ha planteado que *Lo que hay* no solo *queeriza* el duelo desde una alteración de sus temporalidades o desde la representación de vínculos no normativos, sino también desde una desestabilización afectiva y corporal de sus categorías aparentemente opuestas. Frente a aproximaciones centradas en el deseo como resistencia (Pascua Canelo, 2024) o en las políticas queer del luto (García Pintueles, 2024), este trabajo ha propuesto leer la obra desde la copresencia de dolor y placer, la elasticidad semántica y *metacutánea* del cuerpo y la noción de *doble duelo doblado*, entendida como coexistencia y confrontación simultánea y retroalimentada entre pérdidas.

Vivimos en una literatura compulsivamente «teleogénica», en la que las narrativas y sus interpretaciones consiguientes están moldeadas por su desenlace (Wasson, 2018). En las

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

últimas tres páginas del libro, Torres describe bellamente el momento en que arroja las cenizas de su madre al mar y nada con ellas, junto a ese «banco de peces diminutos y plateados» (p. 222). Resulta extremadamente tentador leer esa escena como una alegoría del renacimiento posaccidente o como una especie de broche final del viaje del héroe. Sin embargo, los duelos de Sara no tratan de un antes y un después ni de una reconstrucción de su vida, sino de «otra» cosa. La resignificación de afectos aparentemente dispares —como el placer y el dolor— y la reproblematicación de lo que puede el cuerpo —elástico o plástico— permiten cuestionar globalmente la semiótica del duelo. Como ilustra Torres en la novela, comprender el duelo más allá de la instrumentalización teleológica y entenderlo como un proceso azaroso e irresolutivo por «naturaleza» permite abrirlo a una reinterpretación o *queerización* constante. Aunque la expresión «lo que hay» podría leerse como un conformismo estanco o una resiliencia heroica, aquí proponemos evitar polaridades e interpretarla en clave «inventarial». *Lo que hay* es un recuento —a modo de inventario— de lo que sabe el cuerpo: un conocimiento afectivo —inventivo, si se quiere— de lo que almacena la carne y de lo que se conoce a través de ella. Centralizado en la experiencia encarnada de Sara, es también una amalgama de lo que fue y de lo que podría haber sido. Es, según ella y siempre a través de lo que palpa, toca y siente, «lo que hay» en y desde ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc (1992), *Los «no lugares», espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, trad. Margarita Mizraji, Barcelona, Editorial Gedisa.
- BUTLER, Judith ([2004] 2006), *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós.
- BUTLER, Judith ([1990] 2007), *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, trad. María Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós.
- CSORDAS, Thomas J. (1990), «Embodiment as a Paradigm for Anthropology», *Ethos*, vol. 18, n.º1, pp. 5-47.
- DERRIDA, Jacques (1972), *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- EHRENREICH, Barbara (2001), «Welcome to Cancerland: a mammogram leads to a cult of pink kitsch», *Harper's Magazine*, vol. 303, n.º 1818, pp. 43-53.
- FUSS, Diana (1999), «Dentro/Fuera», trad. Meri Torras, en Neus Carbonell y Meri Torras (eds.), *Feminismos literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 113-124.
- GARCÍA PINTUELES, Gloria (2024), «La literatura como experiencia encarnada: duelo, enfermedad y deseo en *Lo que hay*, de Sara Torres», *Lectora*, 30, pp. 83-100.

Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

- HERNDL, Diane Price (2006), «Our Breasts, Our Selves: Identity, Community, and Ethics in Cancer Autobiographies», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 32, n.º 1, pp. 221-245.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth ([1969] 2014), *On Death and Dying: what the dying have to teach doctors, nurses, clergy & their own families*, Nueva York, Scribner Books.
- LE BRETON, David (1999), *Antropología del dolor*, trad. Daniel Alcoba, Barcelona, Seix Barral.
- LÓPEZ-GAY, Patricia (2024), «Ellas “toman el pulso de lo social”: autoría, emoción y política en la autoficción española contemporánea», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 40, n.º 2, pp. 503-532.
- LORDE, Audre (2003), *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, trad. María Corniero, Madrid, Horas y Horas.
- MALABOU, Catherine (2018), *Ontología del accidente. Ensayo sobre la plasticidad destructiva*, trad. Cristóbal Durán, Santiago de Chile, Pólvora Editorial.
- PASCUA CANELO, Marta (2024), «Escrituras poliamorosas y disidencias sexo-afectivas: las construcciones contrahegemónicas de la autonovela familiar en Gabriela Wiener y Sara Torres», *Literatura y Lingüística*, 50, pp. 163-187.
- PÉREZ CORTÉS, Juan Carlos (2020), *Anarquía relacional: la revolución desde los vínculos*, Madrid, La Oveja Roja.
- QUÉ LEER (2022), «Sara Torres: “Si no tienes miles de seguidores en Instagram es difícil que te publiquen”», *Qué Leer*, 22 de septiembre de 2022, en <http://www.que-leer.com/2022/09/23/sara-torres-si-no-tienes-miles-de-seguidores-en-instagram-es-dificil-que-te-publicuen> (15/03/2026).
- RÀDIO PAQUITA (2022), «Sara Torres al Festival Visibles, a #RàdioPaquita», *La Bonne*, podcast con Marta Vergonyós, 25 de enero de 2022, en <https://labonne.org/produccions/sara-torres-al-festival-visibles-de-radiopaquita> (15/03/2026).
- RAIL, Geneviève, BRYSON, Mary, HART, Tae, GAHAGAN, Jacqueline y RISTOCK, Janice (2017), «Proyecto Cancer's Margins: minorías sexuales, asistencia oncológica, conocimiento y subjetividades», en Ana Porroche-Escudero, Gerard Coll-Planas y Caterina Riba (eds.), *Cicatrices (in)visibles. Perspectivas feministas sobre el cáncer de mama*, Barcelona, Edicions Bellaterra, pp. 71-82.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2025a), «Dolor», *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., versión 23.8.1 [en línea], en <https://dle.rae.es/dolor> (06/03/2026).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2025b), «Duelo¹», *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., versión 23.8.1 [en línea], en <https://dle.rae.es/duelo> (02/03/2026).
- Mònica Piferrer Gómez (2026), «Un duelo entre duelos: sincronía y jerarquía de afectos y vínculos en la pérdida materno-amorosa en *Lo que hay* de Sara Torres», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 121-141.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2025c), «Duelo²», *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., versión 23.8.1 [en línea], en [\[https://dle.rae.es/duelo\]](https://dle.rae.es/duelo) (08/03/2026).
- SULIK, Gayle (2017), «Movimientos contra el cáncer de mama: historia, ideologías y política», en Ana Porroche-Escudero, Gerard Coll-Planas y Caterina Riba (eds.), *Cicatrices (in)visibles. Perspectivas feministas sobre el cáncer de mama*, Barcelona, Edicions Bellaterra, pp. 45-55.
- TORRAS, Meri (2007), «El delito del cuerpo: de la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia», en Meri Torres (ed.), *Cuerpo e identidad: estudios de género y sexualidad I*, Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 11-36.
- TORRAS FRANCÈS, Meri (2026), «Expeculaciones: una ex es una ex es una ex», en Valentina Berr (coord.), *(h)amor¹ ex*, Madrid, Continta Me Tienes, pp. 7-27.
- TORRES, Sara (2014), *La otra genealogía*, Madrid, Ediciones Torremozas.
- TORRES, Sara (2016), *Conjurios y cantos*, Barcelona, Kriller71.
- TORRES, Sara (2019), *Phantasmagoria*, Madrid, La Bella Varsovia.
- TORRES, Sara (2021), *El ritual del baño*, Madrid, La Bella Varsovia.
- TORRES, Sara (2022a), *Lo que hay*, Barcelona, Reservoir Books.
- TORRES, Sara (2022b), *Entre el miedo y el placer: la imagen corporal como fetiche y trauma*, conferencia pronunciada en el Máster en Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales, Cerdanyola del Vallès, Universitat Autònoma de Barcelona.
- TORRES, Sara (2023), *Deseo de perro*, Málaga, Letraversal.
- TORRES, Sara (2024), *La seducción*, Barcelona, Reservoir Books.
- TORRES, Sara (2026), *El pensamiento erótico*, Barcelona, Reservoir Books.
- WASSON, Sara (2018), «Before narrative: episodic reading and representations of chronic pain», *Medical Humanities*, vol. 44, n.º 2, pp. 106-112.



**HABITAR EL CUERPO, DENSATURALIZAR EL IDEAL: VIOLENCIA
ESTÉTICA Y AGENCIA CORPORAL EN *PANZA DE BURRO* (2020) Y *LECHE
CONDENSADA* (2023)**

**INHABITING THE BODY, DENATURALISING THE IDEAL: AESTHETIC
VIOLENCE AND BODILY AGENCY IN *PANZA DE BURRO* (2020) AND *LECHE
CONDENSADA* (2023)**

MARIOLA BASCUÑÁN TAMARIT

<https://orcid.org/0009-0000-1157-1165>

Mariola.bascunantamarit@unito.it

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO / UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Resumen: Este estudio aborda las formas de representación del cuerpo centradas en la violencia estética desde una perspectiva de género. A partir de las aportaciones de las teorías feministas, se desarrolla un análisis temático de las novelas *Panza de burro* (2020) de Andrea Abreu y *Leche condensada* (2023) de Aida González Rossi, donde la imagen corporal se despliega entre dos dimensiones: la inhabitabilidad del ideal de belleza frente al cuerpo vivido. La articulación de ambos en un mismo marco de representación permite rastrear las formas de resistencia y emancipación respecto de la regularización sistémica de los cuerpos. Aspectos como la amistad, el amor, la escritura, la sexualidad, el deseo y el goce convierten la experiencia corporal en un entramado complejo de significados que fisuran la lógica homogeneizadora del canon estético.

Palabras clave: Cuerpo, ideal de belleza, violencia estética, gordura, género.

Abstract: This study examines forms of bodily representation centered on aesthetic violence from a gender perspective. Drawing on contributions from feminist theory, it develops a thematic analysis of the novels *Panza de burro* (2020) by Andrea Abreu and *Leche condensada* (2023) by Aida González Rossi, in which bodily image unfolds across two dimensions: the uninhabitability of the beauty ideal and the lived body. The articulation of both within a shared representational framework makes it possible to trace forms of resistance and emancipation in relation to the systemic regulation of bodies.

Aspects such as friendship, love, writing, sexuality, desire, and pleasure turn bodily experience into a complex web of meanings that disrupts the homogenizing logic of the aesthetic canon.

Keywords: Body, beauty ideal, aesthetic violence, fatness, gender.

1. INTRODUCCIÓN

La violencia estética constituye uno de los mecanismos mediante los cuales el sistema patriarcal regula y disciplina el cuerpo de las mujeres. Tal como se define en *Literatura y violencias machistas. Guía para trabajos académicos* (2023), la violencia estética es «un tipo de violencia sistémica que afecta especialmente a las mujeres, que reciben más presión social para ser jóvenes, guapas y delgadas, hecho que las empuja a hacer encajar su cuerpo en el modelo normativo y en la ropa que se adapta a este» (Iribarren, Gatell, Serrano-Muñoz y Clua i Fainé, 2023: 144). Esta definición señala el carácter estructural bajo el que se (re)producen determinados estereotipos corporales. En ese sentido, la violencia estética comporta a su vez violencia simbólica, que se articula mediante una serie de marcos sistémicos determinados (Iribarren *et al.*, 2023), es decir, de manera indirecta o implícita actúa mediante símbolos, normas, discursos y prácticas que configuran un canon de belleza de supuesto carácter universal, el cual rige la habitabilidad de los cuerpos. Tal como la define Esther G. Pineda, se trata de «una belleza claramente sexista, racista, gerontofóbica y gordofóbica» ([2020] 2024: 12), a lo que cabría añadir también, clasista.

Los efectos de esta violencia sobre la subjetividad y la corporalidad de las mujeres han sido objeto de estudio en distintas disciplinas, especialmente desde la teoría feminista. En este ámbito, son altamente reconocidas, entre otras, las contribuciones de Sandra Lee Bartky (1988), Naomi Wolf (1990) y Susan Bordo (1993) en el análisis de la dimensión política que subyace a las prácticas estéticas. No obstante, el presente artículo pretende trasladar tales teorías del cuerpo al ámbito literario, pues como explica Martínez Benlloch (2009): «[l]es representacions del cos són vehicle per a significar i donar sentit a actituds, emocions i interessos quotidians, però també remetent a espais més simbòlics i imaginaris de la subjectivitat, relatiu a desigs, pensaments i ideals» (2009: 82). La literatura, en ese sentido, es un sistema de representación y producción del orden simbólico, así como de imaginarios sociales mediante los cuales los cuerpos son percibidos, interpretados y dotados de sentido. Como tal, el mismo marco puede servir para desarticular las representaciones hegemónicas y configurar alternativas que generen significados múltiples y abiertos de la corporalidad.

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panxa de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

Enmarcado en el ámbito de la narrativa contemporánea española, este trabajo aborda las formas de circulación del canon de belleza actual y las posibilidades de representar el cuerpo en el plano textual a partir de las novelas *Panza de burro*, de Andrea Abreu y *Leche condensada* de Aida González Rossi. La escritura de este artículo parte de una serie de interrogantes: ¿en qué medida el sistema simbólico de representación sustenta o reproduce una identidad de género determinada? Y, ¿qué ocurre si la encarnación de la expectativa falla? ¿Fracasa todo lo demás? Cabría preguntarse entonces en última instancia, ¿tenemos discurso para nombrar y pensar el cuerpo fuera de las formas hegemónicas que constriñen las posibilidades de existencia?

El objetivo es dar cuenta de cómo ciertas producciones emergentes, escritas por mujeres en el contexto español de los últimos años, están recogiendo un problema actual en torno al cuerpo que, a su vez, está directamente relacionado con la dimensión estética. Esta última se encuentra mediada por las imágenes que la cultura produce, cuestión que, si bien no supone una novedad del siglo XXI, su gravedad se intensifica en una sociedad cada vez más ligada a la imagen. Por otro lado, en tanto que las representaciones culturales moldean la relación entre sujeto y el cuerpo, estas narrativas permiten vislumbrar otras formas de habitabilidad, pues aun cuando la propia escritura está atravesada por las expectativas de género y los estándares regulativos de belleza, se introducen variaciones, desplazamientos y fisuras en su lógica. El objetivo de este artículo es, en consecuencia, encontrar esos puntos de fuga que se abren en la tensión entre un cuerpo ideal y un cuerpo vivido mediante los textos propuestos.

Para ello, elaboramos un marco teórico a partir de distintas autoras que trabajan en torno a los conceptos de cuerpo y género. Junto a las aportaciones más específicas de autoras como las ya mencionadas —Lee Bartky, Naomi Wolf y Susan Bordo—, incorporamos perspectivas más amplias sobre los procesos de construcción de la subjetividad generizada, especialmente las desarrolladas por Judith Butler y Teresa de Lauretis. La propuesta teórica de esta última resulta particularmente relevante para los objetivos de este trabajo, en la medida en que permite pensar las posibilidades de desviación respecto de las normas que configuran el género y, más concretamente, de los mandatos estéticos. No se trata únicamente de trazar las formas de violencia que atraviesan los cuerpos de las mujeres, sino también de indagar en los márgenes de agencia que emergen cuando dichos mandatos son cuestionados, desplazados o incumplidos. Este marco conceptual nos servirá de base para un análisis de carácter temático de las dos novelas mencionadas, *Panza de burro* y *Leche*

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

condensada. De este modo, en coherencia con las teorías desarrolladas, el trabajo hermenéutico se organizará en dos partes: en primer lugar, habitar el ideal; y, en contraposición, habitar el cuerpo. Dos planos que convergen simultáneamente en los textos pero que, por razones analíticas, deshilvanamos para encontrar esas fisuras a partir de las cuales las protagonistas de las novelas experimentan la corporalidad más allá de las expectativas de género.

2. TEORÍAS EN TORNO AL CUERPO REPRESENTADO

Partiendo del propio sistema sexo-género, la binarización hegemónica hombre-mujer es un ideal regulativo que funciona como dispositivo de significación de los cuerpos, volviéndolos legibles solo bajo ciertas codificaciones (Butler, [1990] 2007). La consecuencia de esta polaridad será la exclusión de aquellos que no cumplan con las expectativas sistémicas, pues la naturalización y normalización de la masculinidad y feminidad regidas bajo normas estrictas ha borrado todo un espectro de corporalidades posibles que existen entre un polo y otro (Fausto-Sterling, 2006: 99).

La norma de la feminidad se ha configurado a partir de diversos dispositivos normativos que regulan modos de ser y de estar en el mundo, es decir, que producen una subjetividad específica articulada en torno a tres ejes fundamentales: la buena esposa, la buena madre y la buena ama de casa. Pero, como señala Lee Bartky, «la normatividad femenina se está centrando cada vez más en el cuerpo de la mujer, no en sus deberes y obligaciones ni incluso en su capacidad de dar a luz hijos, sino en su sexualidad, más precisamente en su apariencia que se presume heterosexual» ([1988] 2008: 149). Siguiendo con la misma autora, esta preocupación de las mujeres por la belleza no es ni mucho menos una novedad en las problemáticas que atraviesan los discursos feministas. Lo que señala, sin embargo, como una novedad es «el creciente poder de la imagen en una sociedad cada vez más orientada hacia los medios visuales» (2008: 149), así como la prolongación de dicha disciplina a todas las clases sociales y etapas vitales, en tanto en cuanto, «lo que era antiguamente la especialidad de la aristócrata o la cortesana es ahora la obligación rutinaria de toda mujer, sea ella una abuela o una muchacha en la pubertad» (149), lo que Naomi Wolf ([1990] 2020) llama una «democratización de la belleza».

La cuestión de los estándares de belleza actúa en esta generización del cuerpo, y, por tanto, subjetivización del individuo, como una norma omnipresente que moldea la experiencia corpórea tanto del sujeto hombre como del sujeto mujer, aunque opera de distintas maneras en un género u otro —su forma también varía dependiendo del contexto

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

sociocultural—. Si bien el modelo de belleza ha cambiado a lo largo de la historia, no deja de ser una expresión de las relaciones de poder en las que los cuerpos quedan incardinados, una expresión que además se presenta bajo un discurso-modelo universal, platónico y naturalizado al que las mujeres deben obedecer en su devenir genérico.

Esta norma que rige cómo debe ser un cuerpo de mujer, que inscribe la feminidad en un género determinado, está en todas partes y en ninguna (Bartky, 2008). La fuerza de su carácter reside en la anonimidad del poder disciplinario, como ya apuntaba Foucault en sus teorías sobre biopoder —aunque en ellas la variable de género no se contemplaba—, y como bien analizaba Judith Butler en su obra *Des hacer el género* (2004): «[l]as normas pueden ser explícitas; sin embargo, cuando funcionan como el principio normalizador de la práctica social a menudo permanecen implícitas, son difíciles de leer; los efectos que producen son la forma más clara y dramática mediante la cual se pueden discernir» ([2004] 2006: 69).

La invasión de la norma en el cuerpo feminizado es casi total, y si bien antes la ley interfería directamente en su cumplimiento, por ejemplo, sancionando a quienes vestían con ropa asociada al género opuesto, ahora la disciplina de la feminidad posee un carácter dual: por un lado, se impone mediante toda una maquinaria de poder y representación, mientras que, por otro, se asume con una supuesta voluntariedad (Bartky, 2008: 145). No obstante, esta voluntad, en realidad, es el efecto de la naturalización de los discursos de autoridad que rigen tales normas y el borrado de las tecnologías de género (de Lauretis, 1989) que lo atraviesan.

Un claro ejemplo en la actualidad de esta articulación entre voluntad y poder lo ofrecen las denominadas *creadoras de contenido*, fenómeno que analiza Leticia Sala (2026) en un reciente ensayo sobre cómo prácticas como la *skincare*, el bótox, el ácido hialurónico o la última tendencia del uso de *Ozempic* con fines estéticos forman parte de un entramado producido y promovido por la propia industria, en tanto en cuanto genera beneficios económicos. La difusión de tales prácticas a través de las figuras públicas de redes sociales se evidencia a partir de ejemplos como el que ofrece la autora:

En TikTok me encuentro sin buscarlo con una influencer que propone un trend consistente en compartir vídeos con el filtro que recrea cómo será tu rostro cuando seas mayor. Su aspecto futuro se desvanece al instante y aparece su imagen actual mientras asegura que ella nunca se verá así, y pasa a mostrar las decenas de productos que se pone en la piel (Sala, 2026: s.n.).

Aunque Leticia Sala considera que en todo este entramado puede existir un «autocuidado» que se desea por amor y no por obligación, discrepamos de esta idea en tanto

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

en cuanto, como explica Denisa Praje, psicóloga especializada en TCAs: «[e]s difícil, si no imposible, separar el deseo propio del mandato social. Nuestros deseos están configurados a nivel social, no deseamos en el vacío. [...] El deseo propio no se puede separar de lo que se nos ha enseñado que es deseable» (2024: s.n.). Así pues, si bien estas creadoras de contenido tienden a justificar sus intervenciones estéticas apelando a la premisa del deseo individual, esta individualización del disciplinamiento de los cuerpos es problemática además porque impide pensar la lógica de mercado en la que estas prácticas se inscriben. Así, fenómenos como las rutinas de *skincare*, entre muchos otros, participan activamente en la reproducción de un sistema económico que se sostiene en la promoción y normalización de una imagen específica de lo femenino.

Los estándares de belleza se configuran en un complejo entramado en el que operan de manera interseccional distintas variables político-sociales, entre las cuales destacan el género, la clase y la raza. El cuerpo real queda velado por todo un aparato ideológico que, en términos de Althusser (2024), constituye a los individuos en sujetos a partir de la relación imaginaria de estos con las relaciones reales en las que viven. Resulta relevante detenernos en este aspecto alrededor de la noción de ideología por su utilidad para el presente análisis, aunque esta resulta insuficiente si, como advierte Teresa de Lauretis (1989), se excluye del estudio, tal como ocurre con la teoría althusseriana, la variable de género. Frente a un posible afuera de la ideología planteado por Althusser —el de la ciencia y método científico— y a la posibilidad de un sujeto libre de la ideología, capaz de ver tales relaciones imaginarias, Teresa de Lauretis (1989) plantea que el sujeto del proyecto feminista se sitúa simultáneamente dentro y fuera de la ideología, en tanto en cuanto el género organiza la vida social y, por tanto, estructura de antemano las formas de acceso a la realidad.

Desde esta perspectiva, el individuo no deviene sujeto en un sentido universal sino que, atendiendo a la ideología de género, es constituido específicamente como sujeto generizado —hombre-mujer dentro del sistema binario—. Dicho de otro modo, el género no solo atraviesa las relaciones sociales, sino que las configura, aun cuando tal mediación tienda a desaparecer en ciertos desarrollos filosóficos. Por ello, no puede obviarse esa dualidad del sujeto del feminismo que menciona de Lauretis:

el movimiento dentro y fuera del género como representación ideológica, que digo que caracteriza al sujeto del feminismo, es un movimiento de atrás para adelante entre la representación de género (en su marco de referencia centrado en lo masculino) y lo que esa representación omite o, más significativamente, vuelve no representable. Es un movimiento entre el espacio discursivo (representado) de las posiciones que los discursos hegemónicos vuelven disponibles y el fuera de plano, la otra parte, de esos discursos: esos otros espacios

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

tanto discursivos como sociales que existen, desde que las prácticas feministas los han (re)construido, en los márgenes (o “entre líneas”, o “a contrapelo”) de los discursos hegemónicos y en los intersticios de las instituciones, en prácticas de oposición y en nuevas formas de comunidad. Esas dos clases de espacios no están ni en oposición uno con otro ni eslabonados en una cadena de significación, pero coexisten concurrentemente y en contradicción (1989: 34).

Teresa de Lauretis reconoce cierta complicidad entre el feminismo y la ideología en general —liberalismo, racismo, colonización...—, y la ideología de género en particular. Esta complicidad —que no adhesión— tiene que ver con la consciencia de estar dentro, o sea, formar parte de dicho sistema binarizado de representación del mundo. Ahora bien, pensar esta instancia de la realidad en la que el sujeto queda incardinado como única dimensión posible implicaría una lectura determinista sobre el mundo. Por eso, la filósofa se pregunta cómo el individuo se constituye a partir de unas producciones de verdad y no otras. Es decir, ¿qué es lo que hace que el individuo tome una posición y no otra en los discursos dominantes? ¿Qué es lo que hace que el individuo quede dentro de todo este entramado sociocultural? Para ello, recupera el concepto de investimento. De manera simplificada, diríamos que la investidura, la implicación y el compromiso emocional —por ejemplo, la inversión de energía, tiempo y dinero— en una posición —en este caso encarnar el sujeto mujer esperado, o bien, encarnar un ideal de belleza—, promete una recompensa/satisfacción. En palabras de la autora, es la investidura en el poder relativo la que promete dicha posición; y esta investidura viene motivada por el poder (de Lauretis, 1989: 23). El poder no impone de manera explícita, como decíamos, mediante la ley, un estándar de belleza, pero mediante ciertas representaciones naturalizadas determina hacia qué poder relativo dirige el sujeto su investidura.

La inversión en cumplir con los estándares de belleza se sostiene por la fantasía de una devolución, en tanto en cuanto la imagen del cuerpo prescribe no tanto una apariencia sino una conducta determinada. El ideal de delgadez tiene que ver con unas formas de ocupar el espacio, pues se asocia la delgadez con el refinamiento, el autocontrol o el éxito: se relaciona un determinado cuerpo con una determinada moral; un supuesto valor estético se transforma en valor ético (Wolf, 2020). Es la vinculación entre capital erótico y el capital cultural y simbólico. Por eso, si las mujeres, incluso aquellas conscientes de las relaciones imaginarias que median su relación con el cuerpo, siguen adheridas a esta investidura, es porque el ideal sostiene la fantasía de que la devolución es posible (Ahmed, [2004] 2015). Sin ir más lejos, Susan Bordo, cuyo trabajo ha abordado de manera exhaustiva estos temas en torno a la feminidad y el cuerpo, confiesa que participó en un programa para bajar de peso:

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panxa de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

Aunque mi elección de ponerme a dieta fue una respuesta consciente y «racional» al sistema de significados culturales que me rodean (no la ciega sumisión de una «boba cultural»), no me puedo engañar pensando que mi propia sensación de mayor comodidad y poder personal significa que no le estoy dando servicio a un sistema opresivo ([1993] 2001: 61).

Este es el claro ejemplo de ese sujeto del feminismo que define de Lauretis, uno que está dentro y fuera de la ideología. Susan Bordo reconoce una «sensación de mayor comodidad y poder personal» (2001: 61) al acercar su cuerpo hacia ese ideal —la devolución que le promete el investimento—, al mismo tiempo que reconoce la complicidad con la ideología de género que eso supone.

Ahora bien, la devolución esperada de dicho investimento en un ideal no siempre se resuelve de manera satisfactoria, y este fracaso de la investidura supone una grieta en la configuración del sujeto que, simultáneamente, evidencia la precariedad de la representación genérica del individuo como única posibilidad de existencia. En la línea de la teoría butleriana, el fracaso, si no del investimento, sí de la repetición ritualizada del género, es una potencia en un sentido de posibilidad, pues de lo que advierte dicho fracaso es de la inexistente unicidad y universalidad de un sujeto que apele a todas las vidas y corporalidades posibles.

Por un lado, el quiebre de la configuración subjetiva puede derivar en una somatización del fracaso social, manifestada en problemas de salud en tanto en cuanto «las preocupaciones socioculturales contemporáneas por el cuerpo, el control y el consumo se metaforizan y manifiestan a través de una excesiva insatisfacción con el propio cuerpo» (Martínez-Benlloch y Bonilla Campos, 2001). Esta insatisfacción puede adoptar la forma de trastornos de la conducta alimenticia (TCA), o de depresión, ansiedad, etc. —ambas formas no son excluyentes una de otra—. Sin embargo, la consecuencia de este impedimento podría causar que, de manera orgánica, el sujeto ya no se sienta interpelado por dicho ideal. José Luis Moreno Pestaña, que estudia la dimensión estética en términos de «capital erótico» (2016), plantea algunos motivos por los que el sujeto puede tomar la decisión activa de desobediencia de la norma esperada: «porque cultivan modelos distintos de belleza, porque comprenden los enormes costes para la salud de la ortodoxia corporal o porque consideran que las energías invertidas en cultivar el cuerpo podrían destinarse a otros modos de autodefinición —política, cultural» (Moreno Pestaña, 2020: 207).

De este modo, el movimiento que propone Teresa de Lauretis en ese dentro-fuera en el que se desarrolla el proyecto feminista, no es «de un espacio simbólico construido por el sistema sexo-género a una “realidad” externa a él» porque «no existe una realidad social para una sociedad dada fuera de su particular sistema sexo-género (la categoría mutuamente

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panxa de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

excluyente y exhaustiva de lo masculino y lo femenino)» (1989: 33). A lo que se refiere es a un desplazamiento «desde el espacio representado por/en una representación, por/ en un discurso, por/en un sistema sexo-género» (34), en este caso lo que sería la representación de un modelo corporal femenino determinado, hacia «el espacio no representado aunque implícito (invisible) en ellos» (34).

Es en este marco de la representación donde emergen una serie de novelas en el contexto literario español que convergen temáticamente hacia una misma dirección. Novelas como *Listas, guapas, limpias* (2019), de Anna Pacheco; *Cambiar de idea* (2019), de Aixa de la Cruz; *Panza de burro* (2020), de Andrea Abreu; *La Anguila* (2021), de Paula Bonet; *Mira a esa chica* (2022), de Cristina Araujo; *Leche condensada* (2023), de Aida González Rossi; *Solo quería bailar* (2023), de Greta García... Todas ellas ponen de relieve la experiencia de la socialización de género a través de protagonistas que se subjetivizan como mujeres. En ellas, el ideal de belleza deviene un tema recurrente si bien a veces de manera central, otras de manera colateral, pero siempre presente en la construcción de personajes femeninos que exploran su propia socialización de género. No obstante, para este análisis nos detendremos en las obras de Andrea Abreu (2020) y Aida González Rossi (2023) como muestra paradigmática de la tensión existente entre un deber ser social regulado por el canon estético y la necesidad de las protagonistas de desplazar su investidura hacia posturas donde otras vidas sean posibles.

3. DEL ESPACIO REPRESENTADO A CORPORALIDADES VIVAS EN *PANZA DE BURRO* Y *LECHE CONDENSADA*

De acuerdo con la doble posición del sujeto del feminismo y el desplazamiento que plantea Teresa de Lauretis (1989) desde el espacio de lo hegemónicamente representado hacia lo no nombrado, planteamos este análisis como un proceso de desautomatización de la norma. La estructura de este apartado se divide en dos epígrafes: «Habitar el ideal» y «Habitar el cuerpo». En un primer eje analizamos las violencias estéticas que sufren las protagonistas y cómo estas median su relación con el cuerpo. En un segundo eje, abordamos el elemento corporal desde otras dimensiones distintas al ideal de belleza, de las que emergen formas de resistencia y agencia. Cabe señalar que, en las novelas, este proceso no ocurre de manera lineal, sino que conviven ambas dimensiones simultáneamente. Así pues, nos servimos de esta división para poder descifrar cómo opera por un lado la violencia y cómo, por otro lado, se desarrollan alternativas al cuerpo violentado.

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

Aida González Rossi (1995) y Andrea Abreu (1995), ambas de origen canario, crecen en el mismo contexto sociocultural y político, de modo que los puntos en común que podemos encontrar en su escritura obedecen a una época compartida que se da en la consolidación del sistema económico neoliberal y la cultura de consumo. Ambas novelas tienen como protagonistas a niñas que transitan su socialización de género de la infancia a la adolescencia. En *Panza de burro* se desarrolla la relación de amistad-romántica entre Isora y *Shit*, la voz narradora, dos niñas de diez años que se encuentran en un proceso de autodescubrimiento, al tiempo que la perspectiva adulta interviene en el proceso como transmisora de normas que modelan y regulan el cuerpo de las protagonistas. En *Leche condensada* también nos encontramos ante un personaje femenino en su etapa preadolescente, entre los doce y trece años. Su protagonismo, sin embargo, se comparte con su primo, de la misma edad, a quien llama Moco y que abusa sexualmente de ella. Tanto Isora como Aída encarnan personajes gordos, pero mientras que Isora muestra conductas de compensación mediante laxantes y la provocación de vómitos, el malestar de Aída con su cuerpo se canaliza mediante atracones y adicción al azúcar.

3.1. Habitar el ideal

Tomando como punto de partida la voz narradora, pese al uso de la primera persona en lo que respecta a *Panza de burro* (2020), el *yo* gramatical no se configura de manera plena mediante la propia mirada protagonista, sino que esta converge con la experiencia corporal de Isora que orienta la narración. Precisamente el hecho de que el único nombre con el que podemos identificar a la narradora sea aquel que le atribuye Isora obedece a esta idea. Como explica Briones Marrero: «la narradora se está conociendo a sí misma en el reflejo de su ser amado», al mismo tiempo que Isora es un personaje que «sufre en su cuerpo y en su mente por el modelo en el que no logra hallar su espacio» (Briones, 2024: 182).

Esta última encarna el cuerpo gordo cuya abuela, Chela, trata de modificar mediante dietas restrictivas. Su figura opera como agente correctivo que reproduce los mandatos estéticos asociados a la delgadez:

[A] la abuela de Isora le encantaba explicarnos a todas las niñas cosas sobre la gordura. O sobre la flacura, más bien. Para estar flaca hay que comer de un plato más pequeño decía, y para estar flaca hay que comer menos papas fritas, y una papa frita es como comerse dos papas guisadas, y lo que tienen hacer esas cachoputas es dejar de comer tanta golosina, y lo que le voy a dar a esa niña es un rebencazo pa que deje de comer mierdas, y yo tengo a la niña a dieta porque ya se está poniendo cachorrón, y si la dejo se me desbarata, y come y come gomitas y se engorda como una bestia, y comicomí y después la siento arrojando, la cabrona se arroja toda y con cagalera, y come y caga y arroja y luego se manda los fortasé

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

como si fueran una gomita, y come y caga y caga y caga y arroja la muy animalita y cuando se istriñe que parece que no le cabe una paja pol culo se pone los supositorios pa cagar otra vez. Y se me va a poner enferma y se me va a enfermar de tanto comer, esta niña (Abreu, 2020: 30-31).

Como confiesa Nicolás Cuello, «supe que era gordo cuando alguien me lo dijo, cuando me lo indicaron de manera peyorativa» (2016: 37), y del mismo modo, Isora toma conciencia de su cuerpo, en parte, a través del discurso externo de su abuela, que inscribe la gordura en el terreno del exceso y la desviación respecto de la norma —de la normalidad: lo gordo como marca de lo negativo, lo que no debe ser un cuerpo—. La interiorización de estos mandatos alcanza tal grado que Isora experimenta el acto de comer desde la culpa, asociando la comida con la necesidad de expulsar posteriormente lo ingerido, bien mediante laxantes o mediante el vómito.

De vuelta a la voz narrativa, el *yo* a través del cual se expresa la propia corporalidad es, en realidad, una red compleja de interacciones o tensiones entre la mirada personal y la externa. Como apuntaba Lee Bartky: «[l]a mujer vive su cuerpo como si este fuera visto por otro, por un Otro patriarcal anónimo» (2008: 143). Una parte de Isora aprende a percibirse a través de la mirada correctiva de su abuela y de los mandatos corporales que esta reproduce; por extensión, la experiencia de *Shit*, cuya identidad se configura en estrecha relación de dependencia con su amiga, también se encuentra atravesada por ese mismo horizonte normativo. En este sentido, aunque el relato se articula desde un *yo* que observa y enuncia, este se configura a partir de una multiplicidad de voces y miradas que condicionan su percepción del mundo y de sí misma. De este modo, *Shit* asimila ciertas ideas que sostienen el ideal de belleza, por ejemplo, que las prácticas de control corporal que ejerce Chela sobre Isora son una expresión de cuidado: «[p]ensé que yo también quería que la gente se preocupase porque yo no engordara. La única que me apoyaba para comer poco era Isora, pero cuando ella estaba a régimen ya no le importaba tanto que yo comiera mucho, porque solo quería ver a alguien comer por ella» (Abreu, 2020: 67).

Cuando la abuela somete a Isora a una dieta restrictiva, *Shit* percibe con claridad el malestar que esta le provoca a su amiga: «[s]iempre que Chela la ponía a régimen, Isora se ponía triste. Luego no sabía otra cosa que hablar de comida, de cosas que le gustaría comer, de cómo se hacían el queque de yogur y el quesillo» (2020: 66). Si bien la tristeza es una consecuencia, opera también como síntoma de la violencia que subyace a los estándares de belleza. Sin embargo, mientras obliga a *Shit* a comer aquello que ella no puede, Isora reproduce el discurso que justifica ese sacrificio:

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

Mientras me lo comía despacito Isora me fue contando que había sido una mujer de la iglesia quien le dijo a la abuela que con la sopa de cebolla podía adelgazar muchos kilos rápido y que lo que tenía que hacer era comerse esa sopa para desayunar, almorzar y cenar, y que estaba muy asquerosa, pero que si de verdad se la comía ya por fin iba a estar superflaca como Rosarito la de *Pasión* (2020: 67)

La escena ilustra con claridad el mecanismo de investidura descrito por Teresa de Lauretis (1989). Aunque la dieta produce malestar y exige la renuncia al deseo de comer, el sacrificio se sostiene por una promesa de devolución. La posibilidad de llegar a ser «superflaca como Rosarito la de *Pasión*» convierte la privación en una inversión afectiva sobre el ideal normativo, lo cual garantiza simbólicamente una recompensa futura: la delgadez asociada al reconocimiento. La mención en este fragmento a Rosarito, personaje ficticio de la producción televisiva, revela los artefactos culturales que intervienen en la corporalidad de las niñas, más allá de la mirada automatizada de los adultos como la abuela o la mujer de la iglesia en la escena citada.

Las niñas atienden a las telenovelas que consumen los adultos con los que conviven e imitan la ficción en sus juegos:

después de pasar todo el día jugando a las barbis y hacer como que las barbis eran personajes de las novelas y los ken eran Juan, Franco y Gato y las barbis eran Gimena, Sarita y Norma y los ken eran brutos y morenos y las barbies eran flacas, muy flacas, más flacas, y bailaban bien y besaban bien y se tumbaban encima de los ken y los ken se tumbaban encima de ellas y piquipiquipiqui, machacábamos sus cuerpitos de plástico uno contra el otro y decíamos que estaban queriéndose como se querían Gimena con Óscar, Norma con Juan y Franco con Sarita y Franco con Rosario y Franco con Rosario y Franco con Rosario, y Rosario era la más puta pero la que mejor bailaba y por eso siempre nos peleábamos por ser Rosario y por ser Gimena o, ya por últimas, por ser Norma, pero nunca Sarita, porque Sarita nos parecía la más aburrida, la más basta, era como la Cactus de las Supernenas y nos daba náuseas (57).

Tanto la imagen de delgadez extrema que ofrecen las *barbies* como los estereotipos que reproducen las figuras femeninas en la televisión funcionan como referentes para Isora y *Shit*. La eficacia de estas representaciones se percibe en la lectura afectiva que establecen inocentemente sobre los personajes femeninos. No todas las formas de ser mujer resultan igualmente deseables: mientras compiten por encarnar a Rosario o Gimena, rechazan sistemáticamente a Sarita. Los atributos con los que la describen —«la más aburrida, la más basta» (57)—, así como su comparación con Cactus de *Las Supernenas*, revelan una valoración negativa de aquellas feminidades que no se ajustan plenamente a los ideales. La reacción corporal que les suscita el personaje, condensada en la expresión «nos daba náuseas», pone de manifiesto hasta qué punto estos modelos han sido incorporados afectivamente. Es decir, la exclusión de Sarita no responde a una decisión racional, sino que, en los términos de Sara

Ahmed (2015), se trata de una economía emocional que orienta el deseo y el rechazo según los parámetros de feminidad legitimados por la cultura audiovisual que consumen.

Asimismo, los efectos del ideal de belleza se manifiestan en la práctica recurrente de la depilación. En el caso de Isora, esta aparece con molestias físicas constantes, como irritaciones, ronchas y picores, aspectos sobre los que la narradora insiste en varias ocasiones: «[s]e estaba rascando el pepe por los lados, porque siempre le picaba de afeitarse muy seguido» (51); «Isora tenía pelos en el pepe y a veces se los afeitaba todos hasta el güeco del culo y le picaba el culo» (75); y «[l]e vi el pepe recién afeitado, todo lleno de ronchas, todo rojo, irritado» (162-163). Aunque estas consecuencias corporales son explicitadas y el hecho de nombrarlas permite entrever la dimensión coercitiva de los mandatos estéticos, los efectos aparecen plenamente naturalizados en la experiencia cotidiana de la protagonista. En esta línea, confiesa *Shit*, «Isora siempre decía que íbamos a ser felices el día en el que nos dejaran afeitarnos las piernas y estuviésemos muy flacas como Rosarito y yo pensaba que era cierto y que el día que me quitasen el bigote iba a ser el más feliz de mi vida» (67). De nuevo, la naturalización de tales prácticas se sostiene de manera afectiva por la asociación del ideal estético con la felicidad. Esta asociación resulta paradójica, ya que la propia búsqueda del ideal implica privación y malestar, como hemos visto: irritaciones derivadas de la depilación, restricciones o conductas vinculadas a los trastornos de la conducta alimentaria. La felicidad prometida no elimina el sufrimiento, sino que lo justifica. De este modo, las niñas aprenden a interpretar el sacrificio corporal como una inversión necesaria para obtener reconocimiento, deseo y aceptación social. Sandra González Reina sintetiza estas ideas en su ensayo sobre *Panza de burro*:

La preadolescencia se caracteriza por ser confusa. Las niñas no solo deben descubrirse, sino que tienen que saber expresarse y comprender todo aquello que les rodea. Se esfuerzan por encajar: encajar con las viejas, encajar entre ellas, adaptar su lenguaje y su comportamiento, vomitar y cagarse para cumplir con la belleza normativa, ocultar sus deseos y, en definitiva, ser aceptadas en sociedad. Incluso, las relaciones entre ellas se ven afectadas por esta inevitable opresión (2025: 92).

En lo que respecta a *Leche condensada* (2023), la voz narradora combina la tercera persona con la primera y segunda que encarnan los pensamientos de Aída. Esta configuración narrativa responde a una escisión entre el cuerpo que se habita y el lugar de enunciación. La fractura se produce como efecto de las violencias que atraviesan la experiencia de la gordura y que impiden a la protagonista nombrarse a sí misma. La propia autora lo desarrolla en su ensayo *Gorda sinvergüenza*: «[e]l yo con cuerpo [...] es irrealizable desde la norma gordofóbica»

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

(2026: s.n.). De este modo, el acceso a la voz narradora ocurre solo a través de pensamientos que con frecuencia se articulan en segunda persona. Esta forma gramatical es una manera de auto-interpelarse que reproduce los mecanismos de vigilancia y control ejercidos sobre el cuerpo, evidenciando la internalización del discurso social normativo, la gordofobia:

Eres, pero no existes. Porque *lo que eres no puede ser tú*, y además tienes que aprender a odiarlo: la gorda exterior viviendo ahí sin definiciones, sin ser mirada, entendida, nombrada con la tranquilidad con la que debe una nombrarse. Viviendo temida. Disimulada. *Mete barriga. Mete individualidad. Mete deseos, voz, todo*» (González Rossi, 2026: s.n.).

Al inicio de la novela, Aída se define a sí misma: «Eres una muñeca gorda. Pelo rizado. Gafas de pasta tan sucias que se te escurren por la nariz para abajo. Sabes que te quedan mal. Sabes, también, que odias la mañana que acaba de empezar. ¿Cómo lo sabes? Te vibra el labio de arriba» (González Rossi, 2023: 49). Como consecuencia, aquello que no puede formularse plenamente en el discurso se somatiza a través del cuerpo. Del mismo modo que la tristeza aparecía en Isora como efecto de las dietas restrictivas de su abuela, en *Leche condensada* las repercusiones de la violencia ejercida sobre Aída se expresan en la ansiedad y sus efectos somáticos: «morderse los labios hasta hacerse sangre, clavarse las uñas en la carne o arrancarse costras de la piel» (Romero Polo, Moreno Olmeda y del Buey Cañas, 2025: 473), también los atracones de comida y su adicción al azúcar remiten a su estado emocional.

Como ocurría en *Panza de burro* (2020), Aída toma conciencia de la gordura como marca negativa a través de la mirada externa: «es consciente de que sufre violencias por ser gorda, pero las naturaliza» (Romero Polo *et al.*, 2025: 471). En uno de los primeros pasajes de la novela, la protagonista es acorralada por dos gemelos que la agreden en un cumpleaños. Durante la agresión, para tratar de paliar el dolor se imagina fuera de sí, pero esta fantasía queda interrumpida por la vejación verbal de los niños: «[h]asta que la llaman bombona de butano, camping gas, Snorlax y la más fea del cumpleaños, ¿por qué nadie más se estaba riendo de ti, gorda?» (González Rossi, 2023: 21). Cuando deciden desvestirla, la exposición de su celulitis se convierte en el centro de su preocupación: «[h]asta que se descubren los hoyos, ahora da igual la luz, ahora la conciencia de su celulitis: algo en ella es diferente, lo sabe» (2023: 21). La gordura se convierte en fuente vergonzante y la violencia se hace pasar por una consecuencia merecida (González Rossi, 2026) mediante los mecanismos de individualización y naturalización del canon trazados en el apartado teórico.

Aída vigila con sufrimiento los cambios que está sufriendo su cuerpo en el paso de la infancia a la adolescencia, consciente del rechazo que genera en su entorno. Este rechazo se intensifica a través de la relación con su primo Moco, quien abusa sexualmente de ella. Como

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

Shit con Isora, la relación entre Aída y Moco se caracteriza por una intensa proximidad emocional que difumina las fronteras entre ellos, aunque las dinámicas afectivas que sostienen ambas parejas en cada novela son radicalmente distintas. Esta especie de fusión se refuerza por los relatos de la abuela: «que fue ella quien, pidiéndolos, hizo que nacieran conectados, besándoles las sienes porque una cosa es tener dos nietos. Y otra cosa es que tus dos nietos encajen así. [...] nacieron el mismo día, se duermen enredados» (González Rossi, 2023: 26) De este modo, la mirada de su primo se internaliza y articula la propia percepción de sí misma.

Si bien no nos detendremos en el presente trabajo sobre las reiteradas violaciones que sufre la protagonista, cabe señalar la manera en que la dimensión estética deslegitima a Aída como víctima. La violencia sexual ejercida por Moco se encuentra constantemente acompañada por agresiones verbales que inciden en su corporalidad: «gorda jedionda, puta de mierda, vacaburra y ojalá te reventaras y ojalá mi prima fuera otra y ojalá tuvieras tetas, si ella le dice que no» (2023: 34). La relación de la violencia sexual con la estética corporal se manifiesta en otra escena en la que Moco sigue agrediendo verbalmente: «¿sabes que follar es el mejor ejercicio? ¿Sabes que adelgaza más que echarse veinte partidos de fútbol? ¿Sabes que las gordas están gordas porque no follan, no?» (2023: 73). Bajo esta lógica, el cuerpo gordo, pensado como indeseable, queda excluido de su agencia sexual y su existencia se legitima solo como objeto de violencia: «[b]ajo las rígidas condiciones actuales los cuerpos gordos no cuentan como tales sino como objeto de injuria, estigmatización o transformación» (Contrera, 2016: 28).

El odio que genera en Moco la gordura de su prima se extiende a la propia protagonista. Como explica la autora (Romero Polo *et al.*, 2025), Moco representa una parte de Aída: «el odio por un cuerpo que se está aprendiendo a odiar, el rechazo de su propio crecimiento y la traición que eso supone para su propia memoria» (2025: 471). Así pues, atravesada por las miradas externas que configuran la corporalidad de la protagonista, esta sueña constantemente con el borrado de ese cuerpo que funciona públicamente como signo vergonzante y receptor de odio: «en vez de apretarme a una silla, que me dejen deshacerme toda hasta que no se me pueda tocar» (González Rossi, 2023: 48). Si bien este deseo no se realiza, lo que ocurre es la anulación de su corporalidad como experiencia subjetiva: «aunque te toquen (aunque te claven las uñas para intentar engrifarte los pelos), no sientes nada: nada de nada» (2023: 107).

De manera conjunta, Aída e Isora, en tanto personajes gordos, son víctimas directas de la violencia estética bajo la cual la gordura funciona como una categoría moral: signo de descontrol y exceso, falta de voluntad, frente a la lectura opuesta que se establece en torno a la delgadez (Contrera, 2016; González Rossi, 2026). Si esta última opera como el modelo normativo que regula las condiciones de habitabilidad y reconocimiento social, parece que los cuerpos de estas niñas podrían desplazarse solo entre dos líneas: o bien la exclusión y la sanción por no ajustarse a la norma corporal dominante, o bien el compromiso —la investidura— con un proceso de corrección y transformación destinado a satisfacer las expectativas de género. Sin embargo, como veremos, en estas novelas una tercera línea parece posible. Para cerrar este epígrafe, cabe señalar que, como se ha demostrado, también *Shit*, aun encarnando un cuerpo canónico, sufre igualmente las violencias estéticas. Si como explica Frühbeck Moreno: «el cuerpo disciplinado para ser vehículo de belleza se convierte en palimpsesto de violencias» (2025: 764), el canon estético constituye entonces una imagen mortificadora del cuerpo, en la medida en que la belleza implica la renuncia a la propia vida corporal.

3.2. Habitar el cuerpo

Trazadas las formas de violencia estética que atraviesan a las protagonistas, interesa detenerse en aquellos desplazamientos que desbordan los mandatos normativos de género y que permiten pensar corporalidades contrahegemónicas como formas de vida legítimas. En estas narrativas, el propio texto deviene cuerpo a través del lenguaje. La adopción de un estilo narrativo próximo a la oralidad estrecha la distancia entre la palabra y la experiencia encarnada, produciendo una escritura que parece emerger directamente del cuerpo. Su sintaxis irregular, la subversión de las formas normativas de puntuación, la alternancia rítmica producida por pasajes extensos carentes de pausas y la irrupción de enunciados breves, el uso de un registro coloquial en el marco literario —siempre resultado de una elaboración formal consciente—, así como la evocación de imágenes vinculadas a una corporalidad abyecta —fluidos, excrementos, genitales, vello— producen una estética singular y compleja. Es decir, mediante el estilo lingüístico, tanto Andrea Abreu como Aida González Rossi incorporan aquello que ha sido sistemáticamente excluido del ámbito de lo representable, de manera que el lenguaje mismo inaugura —antes de que la propia trama lo desarticule— el primer espacio de agrietamiento de los discursos de género naturalizados. El desbordamiento material del discurso, alejado de las convenciones normativas de escritura, opera como una

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panxa de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

extensión de los cuerpos que representa. Esta idea se concentra en lo que González Rossi explica: «es lógico, también, que las costuras del texto sean visibles, pues el texto es en sí otro de esos cuerpos de *lenguaje* que hay que analizar y resignificar» (2026: s.n.).

Por lo que respecta a *Panza de burro* (2020), pese a que la voz narrativa se articule de manera dependiente a la corporalidad de Isora, asimilando así los discursos normativos que reproduce Chela en su nieta, permite al mismo tiempo desautomatizar dicha mirada correctiva. El amor que profesa la protagonista por su amiga aparece como una vía alternativa de inteligibilidad del cuerpo, en la que la gordura deja de funcionar exclusivamente como error, para ser reconfigurada a través de las emociones concretas que ese cuerpo suscita en la narradora:

isora parecía una oreja de burro era suave como una oreja de burro alta más alta que yo subida encima de un risco encima de un risco isora era húmeda como un nardo los hombros cumplidos las orejas pequeñas un lunar en la barbilla un pelo en el lunar de la barbilla muy pequeño elevado como un pájaro clavado en la punta de su cara un güeco en la barbilla como un charco las clavículas como punchas picuda la punta de los huesos me gustaban los órganos de isora aunque no los veía tenían que ser redondos como balones perfectos me gustaba la parte de dentro de sus brazos blanca y con espinos suave y a la vez rugosa isora tenía una mancha de nacimiento en la nalga decía que era una caricia de su madre me gustaban los dientes de isora la forma en la que encajaban los de arriba y los de abajo mecanismo perfecto puro casi transparente (2020: 76).

Esta mediación afectiva no opone una lectura emocional del cuerpo a otra supuestamente neutra, sino que evidencia que toda representación corporal está ya afectivamente determinada (Ahmed, 2015). En este sentido, la supuesta negatividad atribuida a la gordura no constituye un dato objetivo, sino el resultado de una sedimentación histórica y social de afectos —repugnancia, temor, rechazo— que han sido sistémicamente asociados a determinadas corporalidades. Además, de acuerdo con González Reina, en esta novela «no encontramos el prototipo de niña gorda insegura e incapaz de hacer nada por sí misma que tanto ha aparecido en la literatura occidental, sino que, al contrario, Isora es la que toma la iniciativa, la que gusta a todo el mundo, la niña valiente» (2025: 81), y así la describe *Shit* en ese sentido: «Me encantaba la capacidad de Isora para decir que no a la gente. Ella no tenía miedo de que la dejaran de querer. Decía lo que le apetecía cuando le daba la gana» (Abreu, 2020: 85).

Frente a la vulnerabilidad y precariedad de los cuerpos en el tránsito de la niñez a la adolescencia, la ética del cuidado que reside entre las amigas supone una nueva forma de afrontar las relaciones con el otro y con el mundo. Sara Ahmed (2015) plantea un nosotros del feminismo que es afectivo, cuya esperanza implica la posibilidad del amor y el placer, en

términos de expansión. Se trata de la apertura del cuerpo hacia la otredad que se construye al mismo tiempo desde la semejanza. En este marco, la escena en la que *Shit* extiende la crema sobre el cuerpo de Isora materializa una forma de cuidado radicalmente distinta de la ejercida por Chela a través del control y la restricción alimentaria:

Yo le echaba crema a Isora en los muslos, le acariciaba la superficie de los muslos, y ella se estiraba como si fuera un gato, y los lunares se chupaban toda la crema y entonces volvía a apretar el bote amarillo de protección 30 sobre la palma de mi mano derecha y de nuevo le echaba crema sobre los muslos y en los dedos sentía los pelos enconados de sus piernas, sentía los pelos de sus muslos saliendo como cañones que empezaban a nacer de nuevo, y yo de nuevo le llenaba todos los güecos de la piel con crema y ella se reía y le brillaba el lunar de la barbilla y una vez más yo le echaba cremita, cremita por el cuello, cremita entre los dedos de los pies, cremita en los pezones y detrás de las orejas, en las pestañas, porque las pestañas de Isora eran largas como lombrices, largas y finitas y con el sol se volvían rubias, casi transparentes (2020: 52).

Por otro lado, la experiencia de la sexualidad supone también una fisura en la representación del cuerpo hegemónico, no solo porque cuestiona la tendencia a pensar la infancia como una etapa desprovista de deseo (González Reina, 2025), sino también porque desplaza la centralidad del ideal de belleza hacia otras dimensiones en las que el cuerpo adquiere un papel activo y dotado de agencia. En el proceso de descubrirse, las niñas experimentan el placer con naturalidad:

Cuando hacíamos dibujos, los creyones nos los metíamos por debajo de las bragas y cuando jugábamos con los beibiborn nos los metíamos por debajo también. Las cabezas de las barbis, los pelos de las barbis nos los estregábamos y ya después todo olía a pepe, a cangrejilla corriendo por encima de las piedras [...] y ya solo quedaban nuestros pepes latiendo como un corazón de mirlo debajo de la tierra, como una mata a punto de reventar el centro de la Tierra (2020: 94).

En otra de las escenas, se estriegan entre ellas, pero el contacto corporal no se inscribe en su experiencia bajo el régimen de la sexualidad normativa. Antes bien, se trata de una exploración desjerarquizada y no categorizada del placer, en la que el cuerpo se descubre a sí mismo sin que medien aún los marcos de interpretación que lo codifican como erótico. Como explica González Reina:

Isora y *Shit* no solo desarmen la niñez concebida inocentemente, sino que desmontan los roles establecidos en torno al comportamiento infantil femenino y a su propia feminidad. Su configuración choca directamente con el canon de belleza y, por consiguiente, con el estereotipo de personalidad asociada a los cuerpos femeninos (2025: 81).

En última instancia, en tanto en cuanto *Shit* conoce su corporalidad, en parte, a modo de espejo de Isora, es relevante señalar uno de los últimos capítulos titulados «Estregarse sola» —que funciona como continuación del capítulo «Estregarse»—, en el cual la narradora se explora de manera individual: «[y] me estregaba, por primera vez me estregaba yo sola, sin

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

ella, pero imaginando que estaba al lado de mí» (2020: 157). En esta escena, el lugar de enunciación se encarna a través del cuerpo de la narradora al mismo tiempo que la presencia imaginada de Isora no invade el territorio corporal, sino que la acompaña.

También en *Leche condensada* (2023), la formación de alianzas en el espacio constituido por las amigas deviene en mecanismo de desactivación de los discursos hegemónicos en torno al cuerpo:

Porque Marta buche, y Chaxi buche, y Aída buche, y Yaiza, por lo tanto, parando de trenzarse y destrenzarse los pelos para buche. Dieron con el nombre de su espacio de reunión, de su lugar para mirarse, de su ritual, su fiesta, su conocerse hasta ser capaces de imitar perfectamente a las demás [...] Ni reprimirte cuando te sale la bomba, cuando te aceptas como eres y cuentas y cuentas y las dejas escachadas contra la arena pero escuchándote y respondiendo sigue, tú sigue, muchacha, y comprendes de pronto que este (la vida ahora, ningún lugar) es tu sitio y esta es tu audiencia y que durante toda la infancia ensayaste para estar borracha con tus amigas, revolcarte por encima de sus tenis, tener hipo del que duele y aprender a ignorarlo (González Rossi, 2023: 61).

Si el cuerpo es el lugar de la mujer, en esta historia el lugar se convierte en un cuerpo social. En tanto el amor orienta al sujeto hacia ciertos otros, se desliza así hacia el amor por el grupo (Ahmed, 2015). De este modo, la experiencia de la corporalidad como fuente vergonzante que experimenta Aída se transforma ante la mirada de sus amigas, mediante la cual el régimen de control queda suspendido. Entre ellas, la figura de Yaiza adquiere una importancia significativa dentro de la vida de la protagonista, en oposición a la mirada de Moco que opera sobre ella. Si su primo representaba el odio al cuerpo y el daño como consecuencia, este personaje representa la otra parte de Aída, como explica la propia autora:

Yaiza, la candidez y la inocencia de simplemente tener un cuerpo y estar en el mundo con él y disfrutarlo en su concreción. Aída está empezando a abandonar la «perspectiva Yaiza» y adquirir la «perspectiva Moco», pero su relación con Yaiza (su espacio *queer*, en realidad, aunque en la novela se nombre como un espacio «niño» simplemente) la mantiene en lo luminoso (Romero Polo *et al.*, 2025: 471).

En el capítulo 6, «Presente», se establece un paralelismo entre la mancha de sangre que dejó Moco en el rostro de Aída el día en que apareció herido por su padre, y la marca de pintalabios que Yaiza ha dejado en ese mismo punto en el tiempo actual. Mientras que la primera supone una huella de la violencia, la segunda se inscribe en otra lógica de contacto vinculada a la afectividad amorosa. Sin embargo, no se produce una sustitución de la narrativa, sino una superposición: la piel como palimpsesto y objeto de memoria. La marca de pintalabios activa el recuerdo pasado de la violencia; no obstante, la protagonista se esfuerza por resignificar la experiencia del contacto con otro: «la marca del pintalabios rojo de Yaiza, tan parecida a: se resiste a acordarse de nuevo. Se concentra en decirse que las líneas

de la mancha son las líneas de su amiga» (González Rossi, 2023: 71). Como se explica en la referencia anterior (Romero Polo *et al.*, 2025: 471), pese a que la perspectiva de Moco se impone en el terreno corporal de Aída, la mirada de Yaiza revela progresivamente otras formas de relación afectiva con el cuerpo: «Yaiza es tocarlo todo con delicadeza para no dejar marcas en nada y es a la vez atreverse a dar un beso sonoro en un cachete de repente sin que nadie se lo espere» (2023: 67).

Del mismo modo que en *Panxa de burro*, también la sexualidad aparece como forma de autodescubrimiento y señal de agencia —si bien en este caso converge con la experiencia violenta del abuso—:

Aída se toca entonces. Los cachetes. Los hombros. Los pezones. El ombligo. La raja del culo. Los muslos. Los dedos de los pies. Y se dice tengo una piel y piensa en el chete que lleva dentro, salvajita, animala, todas las cosas que quiere decirle al mundo y todas las cosas que quiere que el mundo le diga: estoy presente, se recuerda levantando la mano en clase, aquí aquí, sigue tocándose (existo, existo) (2023: 92).

Como ocurre con *Shit* e Isora, tocarse es una forma de volver presente la superficie de la piel. Es la puesta en escena del cuerpo como materia viva. Frente al deseo de desaparecer que opera en las escenas de violencia y que establecen la gordura como un error que debe ser borrado, aquí el cuerpo se sostiene y se justifica por su propia existencia: «no es reconstruir nada, es mirar lo que ya tenemos hasta que nos duelan los ojos y exponerlo en todas partes y sacarle el jugo y celebrarlo y *yo existo muchísimo*» (González Rossi, 2026: s.n.). En ese sentido, por lo que se refiere a la celebración, Aída, al igual que Isora, tampoco encarna un cuerpo gordo prototípico, pues al margen del miedo, la vergüenza y el dolor que median su experiencia corporal, también es un sujeto que desea, ama, ríe y disfruta. Ambas dimensiones conviven, pero no se produce una renuncia total a lo que el cuerpo, más allá de lo estético, ofrece: «Ir a hacer una cosa y que suceda otra por la fucking cara. Ir a pasártelo bien a la fiesta de pijamas y no ser capaz de disfrutarla. Ir a sufrir a la fiesta de pijamas y acabar pasándotelo bien aunque no te lo merezcas. Hacer estas amigas. En el pasillo de una clase en la que te llaman gorda» (2023: 127).

Por último, el ejercicio de escritura en *Leche condensada* aparece como un espacio de legibilidad del cuerpo, pues a medida que escribe: «empieza a encontrarse su propia vida metida entre los trazos, a explicarse a sí misma cosas que aún no se había logrado explicar» (2023: 140). Ante las dificultades de Aída para mirarse y reconocerse a sí misma como sujeto legítimo de una vida vivible, esta práctica permite ocupar ese lugar de enunciación que le ha sido negado sistémicamente.

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panxa de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

En definitiva, si bien los cuerpos representados en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2020) se configuran bajo las prácticas y discursos normativos en torno a una feminidad determinada, asociada al ideal de belleza, lo cierto es que su representación ofrece una imagen compleja y, cuando menos, desobediente de la norma. Este otro cuerpo que se traza a partir de la amistad, las relaciones afectivas amorosas —mediadas asimismo por lo *queer*—, el lenguaje, la sexualidad agente, revela formas distintas desde las que la experiencia corporal adquiere significados:

Más que identidades satisfechas con su peso o talla ... o la postulación de una jerarquía “en reversa” —lo gordo sobre lo flaco—, habrá que inventar nuevos modos de vida para nuestros cuerpos sin patrones. Modos de vida que permitan encarnaciones desafiantes a los valores del mercado del dispositivo de corporalidad (Contrera, 2016: 35).

De acuerdo con esta idea, consideramos que lo revelador de estas obras no se encuentra en las violencias que colonizan constantemente el territorio de las protagonistas, sino en cómo estas se desvían una y otra vez hacia un cuerpo placentero y merecedor de amor y deseo, independientemente de los discursos aprehendidos que ellas mismas reproducen por imitación. Es decir, aun conocedoras y deseantes de encarnar la norma, al mismo tiempo, la desobedecen y fisuran su lógica.

4. CONCLUSIONES

En la interacción entre las imágenes socioculturales del cuerpo y el cuerpo vivido, emerge la corporalidad misma: la experiencia subjetiva mediada por la representación (Martínez-Benlloch, 2009; Tubert, 2009). *Panza de burro* (2020), de Andrea Abreu, y *Leche condensada* (2023), de Aida González Rossi, como campos de representación cultural, movilizan imaginarios narrativos que, además de constituirse en tanto dispositivos de resistencia contra la norma, se producen también como prácticas de imaginación política: frente a la regularización sistémica de los cuerpos, la posibilidad de pensar otras formas de vida.

De acuerdo con los objetivos iniciales, estas narrativas permiten una lectura del cuerpo tanto desde las violencias que operan en él —en este caso, de orden estético— como desde las dimensiones que dotan la experiencia corporal de significados distintos: la amistad, el amor, la escritura, la sexualidad, el deseo y el goce genuino —es decir, no mercantilizable—. El resultado es la apertura y complejización de una imagen del sujeto mujer que históricamente se ha construido desde discursos homogéneos naturalizados.

Como hemos mencionado en el presente trabajo, estas novelas constituyen un ejemplo paradigmático de una serie de producciones emergentes en el contexto literario español que están reflexionando en la misma línea sobre las problemáticas de género. Por lo que se refiere a la violencia estética, esta podría estudiarse también desde una mirada más específica en la condición de clase en las mismas novelas o, por ejemplo, en *Listas, guapas, limpias* (2019). También sería pertinente plantear el análisis del canon de belleza atendiendo a la dimensión racializada del cuerpo y sus representaciones literarias.

Asimismo, el planteamiento de este estudio resulta útil para pensar la categoría «mujer» más allá de su propia opresión, es decir, definiéndose también como sujeto agente y productor de sentido. El concepto de investidura y la lectura del sujeto feminista dentro y fuera de la ideología que propone Teresa de Lauretis (1989), a partir de la cual se articula la estructura del análisis literario, sirven como herramientas para pensar tanto las formas en que se inscriben las violencias como en las posibilidades de su emancipación. Puede cerrarse esta reflexión con una cita de una de las obras estudiadas, cuya pertinencia respecto de los objetivos planteados resulta evidente: «[s]e puede descubrir tanto sobre las cosas, se dice, si las miras desde un sitio en el que no te tocaba ponerte» (González Rossi, 2023: 106).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Andrea (2020), *Panza de burro*, Sevilla, Editorial Barret.
- AHMED, Sara ([2004] 2015), *La política cultural de las emociones*, trad. Cecilia Olivares Mansuy, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ALTHUSSER, Louis ([1970] 2024), *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, España, Editorial Legorreta.
- BARTKY, Sandra Lee ([1988] 2008), «Foucault, la feminidad y la modernización del poder patriarcal», trad. Gabriela Castellanos, *La Manzana de la Discordia*, vol. 3, n.º 1, pp. 137-152.
- BORDO, Susan ([1993] 2001), «El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo», trad. Moisés Silva, *Revista de estudios de género: La ventana*, vol. 2, n.º 14, pp. 7-82.
- BRIONES MARRERO, Amanda (2024), «Identidades subversivas en el espacio rural canario: una lectura de Panza de burro», *Eikasía Revista de Filosofía*, 121, pp. 169-182.
- BUTLER, Judith ([1990] 2007), *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*, trad. María Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós.
- BUTLER, Judith ([2004] 2006), *Desbacer el género*, trad. Patricia Soley-Beltrán, Barcelona, Paidós.
- CONTRERA, Laura (2016), «Cuerpos sin patrones, carne indisciplinada. Apuntes para una revuelta gorda contra la policía de la normalidad corporal», en Laura Contrera y Nicolás Cuello (eds.),

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

- Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*, Buenos Aires, Madreselva, pp. 23-36.
- CUELLO, Nicolás (2016), «¿Podemos lxs gordxs hablar?: activismo, imaginación y resistencia desde las geografías desmesuradas de la carne», en Laura Contrera y Nicolás Cuello (eds.), *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*, Buenos Aires, Madreselva, pp. 37-54.
- FAUSTO-STERLING, Anne (2006), *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*, trad. Ambrosio García Leal, Barcelona, Editorial Melusina.
- FRÜHBECK MORENO, Carlos (2025), «Solo quería bailar, de Greta García, o la construcción de una subjetividad crítica», en Daria Castaldo, Claudia Colantonio, Giulia Lucchesi, Massimo Marini, Debora Vaccari y Erica Verducci (eds.), *El universo femenino entre textos e historia. Temas, escrituras, lenguajes. Tomo II: Literatura y crítica literaria (1)*, Roma, AISPI Edizione, pp. 753-771.
- GONZÁLEZ REINA, Sandra (2025), *Inocencia salvaje: las niñas jarrapas de Andrea Abreu*, Madrid, Mercurio Editorial.
- GONZÁLEZ ROSSI, Aida (2023), *Leche condensada*, Barcelona, Caballo de Troya.
- GONZÁLEZ ROSSI, Aida (2026), *Gorda sinvergüenza. Usar el lenguaje para habitar el cuerpo*, Madrid, Editorial Debate. Digital File.
- IRIBARREN, Teresa, GATELL, Montse, SERRANO-MUÑOZ, Jordi y CLUA I FAINÉ, Montserrat (2023), *Literatura y violencias machistas. Guía para trabajos académicos*, Venecia, Edizioni Ca' Foscari.
- LAURETIS, Teresa de (1989), «La tecnología del género», trad. Ana María Bach y Margarita Roulet, en Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Basingstoke / Londres, Macmillan Press, pp. 1-30.
- MARTÍNEZ-BENLLOCH, Isabel (2009), «La significació subjectiva i social dels cossos», *L'Espill*, 31, pp. 81-86.
- MARTÍNEZ-BENLLOCH, Isabel y BONILLA CAMPOS, Amparo (2001), «Cultura y modelización del cuerpo femenino», en Sonia Mattalía y Nuria Girona Fibla (eds.), *Aun y más allá: mujeres y discursos*, Caracas, Ediciones eXcultura, pp. 217-226.
- MORENO PESTAÑA, José Luis (2016), *La cara oscura del capital erótico. Capitalización del cuerpo y trastornos alimentarios*, Madrid, Ediciones Akal.
- MORENO PESTAÑA, José Luis (2020), «Cuerpo, capital erótico, explotación», en Luis Enrique Alonso, Carlos J. Fernández Rodríguez y Rafael Ibáñez Rojo (eds.), *Estudios sociales sobre el consumo*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), pp. 205-222.
- PINEDA, Esther G. ([2020] 2024), *Bellas para morir: estereotipos de género y violencia estética contra la mujer*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- PRAJE, Denisa (2024), *Tu cuerpo es para vivir. Cambia la mirada sobre tu físico y mejora tu relación con la comida*, Barcelona, Editorial Montena. Digital File.
- Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.

- ROMERO POLO, Paula, MORENO OLMEDA, Teresa y DEL BUEY CAÑAS, María (2025), «Poéticas del cuerpo y la intimidad. Entrevista a Aida González Rossi», *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 77, pp. 469-476.
- SALA, Leticia (2026), *Dame veneno que quiero vivir. Skincare, bótox, miedo a envejecer y linaje femenino*, Barcelona, Anagrama. Digital File.
- TUBERT, Silvia (2009), «Culte al cos o culte a la imatge?», *L'Espill*, 31, pp. 87-100.
- WOLF, Naomi ([1990] 2020), *El mito de la belleza*, trad. Matilde Pérez, Madrid, Editorial Continta Me Tienes.

Mariola Bascuñán Tamarit (2026), «Habitar el cuerpo, desnaturalizar el ideal: violencia estética y agencia corporal en *Panza de burro* (2020) y *Leche condensada* (2023)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 142-165.



LOS HORRORES DEL CUERPO EN *MANDÍBULA*, DE MÓNICA OJEDA

THE HORRORS OF THE BODY IN *MANDÍBULA*, BY MÓNICA OJEDA

VIRGINIA CIRANI

<https://orcid.org/0000-0002-7663-2480>

vcirani@correo.ugr.es

UNIVERSIDAD DE GRANADA / UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Resumen: En este trabajo, se analiza la novela *Mandíbula* (2018) de la autora ecuatoriana Mónica Ojeda desde el cruce entre feminismo, *mad studies* y estudios sobre el cuerpo para analizar cómo la locura femenina y el deseo corporal funcionan como fuerzas subversivas frente al orden patriarcal. Partiendo de la crítica al sujeto cartesiano, se sostiene que los *mad studies* defienden una subjetividad no-normativa que desestabiliza los parámetros de la normalidad, permitiendo pensar identidades femeninas fluidas y encarnadas. En las obras de Ojeda, los cuerpos son atravesados por la violencia, el deseo e incluso la abyección; sin embargo, la afección entre mujeres en *Mandíbula*, caracterizada por la intensidad del contacto físico, revela que el dolor derivado de este amor —maternal, de amistad y homoerótico— es funcional para erosionar los límites identitarios y cuestionar los modelos de salud, crecimiento y feminidad. El culto al Dios Blanco, la centralidad del «horror blanco» y la figura de la madre violenta articulan una simbología en la que amor y muerte se entrelazan, y donde el cuerpo deviene el principal medio de conocimiento y experiencia. Así, la locura femenina no se presenta como patología, sino como una forma de resistencia que libera deseos reprimidos y permite imaginar vínculos y subjetividades más allá de la razón patriarcal, aun al precio de la disolución del sujeto y de la cercanía con la violencia y la muerte.

Palabras clave: violencia, *Mad Studies*, maternidad, homoerotismo, muerte.

Abstract: This article analyses the novel *Mandíbula* (2018) by Ecuadorian author Mónica Ojeda through the intersection of feminism, mad studies, and body studies, in order to examine how female madness and bodily desire operate as subversive forces against the patriarchal order. Drawing on a critique of the Cartesian subject, it argues that mad studies advocate for a non-normative subjectivity that destabilises the parameters of normality, thus enabling the conceptualisation of fluid and embodied female identities. In Ojeda's work, bodies are traversed by violence, desire, and even abjection; however, the affective bonds between women in *Mandíbula*, characterised by the intensity of physical contact, reveal that the pain produced by this love—maternal, friendly, and homoerotic—is functional in eroding identitarian boundaries and in challenging dominant models of health, development, and femininity. The cult of the White God, the centrality of the «white horror», and the figure of the violent mother articulate a symbolic system in which love and death are intertwined, and in which the body becomes the primary medium of knowledge and experience. Thus, female madness is not presented as pathology, but as a form of resistance that releases repressed desires and makes it possible to imagine forms of relationality and subjectivity beyond patriarchal reason, even at the cost of the dissolution of the subject and proximity to violence and death.

Keywords: violence, Mad Studies, motherhood, homoeroticism, death.

1. INTRODUCIR EL CUERPO

Para el sistema patriarcal, la exhibición del cuerpo femenino y de sus deseos más íntimos representa un ataque al orden que permite su existencia; en particular, la intromisión de este en el campo de la razón es lo que desmorona la concepción de la realidad. La alteración del concepto de sujeto cartesiano —con todos sus caracteres estereotípicamente normativos— impide la reiteración de la «normalidad» del individuo sano (Davis, 2025). Esto es lo que hacen los *disability studies* o, más precisamente, los *mad studies*: la subjetividad *mad* incita la confusión entre cuerpo y mente criticando los parámetros de la ciencia tradicional, la cual impone un modelo que excluye la totalidad de las diversidades con el fin de subyugar a los individuos. En otras palabras, el sujeto no-normativo que protagoniza los *mad studies*, como demuestran las teorías nacidas recientemente en este campo de estudio (Beresford y Russo, 2021; LeFrançois, Menzies y Reaume, 2013; Lewis, Ali y Russell, 2025; Pilling, 2025), se posiciona en contra de las prácticas que intentan regular a los que se niegan a someterse a las constricciones identitarias de los supuestamente sanos. En este sentido, la resistencia al poder hegemónico —que ya para Foucault ([1961] 2006) en su estudio fundacional sobre la historia de la locura es lo que distancia al sujeto enfermo de la imagen del loco (y, cabe añadir, de la

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

loca) construida por la sociedad en cada época— defiende la diferencia que impide la adhesión a la normalidad. Por eso, mantener estos rasgos disidentes es esencial para dar forma a una subjetividad loca que pueda contrarrestar el pensamiento patriarcal.

Dentro de la crítica feminista sobre la locura, se ha subrayado esta tendencia a la rebeldía en torno a las costumbres sociales en los sujetos femeninos, quienes encuentran en el desvío mental una forma de expresar su identidad por fuera de las limitaciones dadas por su género. De hecho, a partir de textos esenciales sobre literatura que enraízan en el pensamiento feminista de la segunda ola como los de Gilbert y Gubar ([1979] 2020) y de Showalter (1987), la enfermedad mental se ha analizado por su capacidad de controvertir las expectativas patriarcales sobre las mujeres. Esta propuesta se inscribe en la de otras figuras prominentes en el panorama feminista, que han destacado precisamente el potencial subversivo de la manifestación de la enfermedad mental femenina en los contextos vigilados por la autoridad masculina, propugnando así el rechazo de los estándares de salud (Chesler, [1972] 2018; Bordo, [1993] 2004; Millett, [1970] 2016). Específicamente, en el ámbito de la literatura, la subversión femenina se concretiza, por un lado, en la escritura desarticulada propuesta por el feminismo francés (Cixous, 1976) y, por el otro, en la búsqueda de una (supuesta) autenticidad identitaria que choque con las peticiones del patriarcado (Rigney, 1980; Yaeger, [1988] 2020). Sin embargo, Marta Caminero Santangelo (1996) advierte de que la propagación de este modelo de locura encierra a las mujeres en los mismos esquemas de poder que intenta rechazar; por su parte, Elizabeth J. Donaldson (2002) añade que concebir la enfermedad mental como metáfora para la insurrección excluye al cuerpo de la reescritura de la identidad femenina, reiterando la división mente y cuerpo típica del pensamiento masculino.

Ahora bien, aunque estas críticas tienen el propósito de evitar la romantización de la locura femenina y, sobre todo, de alejarse del esencialismo identitario que caracterizaba el pensamiento feminista de los años setenta y ochenta, también parecen perder la fuerza subversiva de este. En efecto, en el afán por eliminar cualquier rastro de lo sentimental, se ha perdido la conexión con lo que diferencia a los sujetos locos del paradigma identitario tradicional: su inclinación a ser «superemocional» (Sánchez López, 2023); es decir, dividir lo real de lo imaginario imponiendo así una barrera entre los dos significa seguir promulgando

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

el dualismo patriarcal que eleva lo racional sobre lo irracional, calificando a los brotes del cuerpo y de la mente como insignificantes. Por esta razón, los *mad studies* instan a recuperar los lados excesivos de la locura para establecer formas identitarias —en este caso, de lo femenino— que excedan las definiciones dadas por el pensamiento dominante.

En particular, las locas, siguiendo la propuesta rompedora de los más recientes *mad studies*, se deslindan de la identidad que surgiría después del proceso (obligatorio) de cura y, en su lugar, manifiestan su diversidad en el *bodymind* (Price, 2011, 2015) determinado por las condiciones materiales en las que existe. Según Margaret Price (2015), este concepto, además de desestabilizar la creencia cartesiana y patriarcal de la separación entre mente y cuerpo, sugiere que la identidad del sujeto con cualquier discapacidad no es inalterable, sino que es continuamente moldeada por el contexto social. Entonces, a partir de estas premisas, es posible decir que la locura femenina involucra, dentro de su proceso desacralizador de los preceptos patriarcales, las reclamaciones del cuerpo con respecto a toda identidad impuesta por las abstracciones de los poderes epistemológicos externos a él.

2. EL CUERPO EN OJEDA

Mandíbula ([2018] 2025), de Mónica Ojeda, detalla una fascinación —a menudo morbosa— por el cuerpo femenino, especialmente por sus excesos: gracias a estos, las protagonistas hallan una identidad que, especialmente a través de la violencia, contrarresta la conocida dentro de los parámetros tradicionales. Lo femenino de Ojeda encarna la abyección más extrema con el propósito de desmentir la imagen de la mujer concebida por el pensamiento patriarcal, que reduce esta identidad a un reflejo de los deseos masculinos. Ahora bien, estos brotes del cuerpo no son simplemente manifestaciones de inquietudes congénitas a lo femenino, sino que son consecuencias del contacto con la sociedad y sus efectos en la psique de las mujeres. De hecho, estos cuerpos se alinean con lo abyecto respondiendo a la violencia machista (Fernández, 2024; Leonardo-Loayza, 2022, 2024; Jossa, 2022), que, en las obras de Ojeda, es parte central de la narración: sus protagonistas se enfrentan a un entorno hostil que les obliga a redefinir sus identidades para no sucumbir a la voluntad masculina. En este sentido, ellas, como señala Leira Araújo-Nieto (2023) con respecto al cuento *Las voladoras*, no siguen las normas sexuales de la sociedad, ya que encarnan una sexualidad excesiva. Es más,

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

los personajes femeninos de la homónima colección de cuentos se apropian de su agencia desechando su identidad de género y deviniendo seres crueles; en efecto, en varios de esos cuentos «la reivindicación de la monstruosidad desde el género —y el feminismo— juega un papel fundamental» (Boccuti, 2022: 148). Para Carolina Navarrete González, Gabriel Saldías Rossel y Fabián Leal Ulloa (2024), esta misma monstruosidad señala una conexión ancestral entre las mujeres de la obra, las cuales se acercan a lo prohibido por la sociedad estableciendo conexiones con lo no-humano.

Al abandonar el rol de género predefinido, los personajes de Ojeda descubren su sexualidad y, en particular, sus impulsos rebeldes; es decir, los deseos que emergen en estas obras no son representaciones de una identidad originaria, sino la negación de las normas patriarcales sobre los cuerpos. Entonces, el horror que caracteriza sus obras es, sobre todo, una forma de intensificar las inquietudes que la sociedad no acepta en los cuerpos de los sujetos que conviven en ella. Sin embargo, dejar a los individuos sin control sobre sus deseos les da la posibilidad de abusar de los demás, confirmando que la violencia —en sus varias acepciones— es uno de los temas privilegiados por Ojeda. Esto es patente en su segunda novela, *Nefando* (2016), en la que los protagonistas pueden explorar las prácticas prohibidas en lo cotidiano a través de la palabra que se vuelve cuerpo (Espinel, 2025). En esta obra, los efectos en la psique de la violencia a la que se asiste en el videojuego se derraman de la pantalla a la realidad (Licoa Campos, 2024a), afectando las identidades mismas. Por su parte, Alicia Ortega Caicedo, fijándose en el dolor provocado en las personas que juegan al videojuego, sugiere que el de *Nefando* es «un lenguaje capaz de dar forma y nombre a experiencias corporales extremas» (2018: 177). Como subraya López-Pellisa (2022), la brutalidad de los espacios virtuales de la novela corrobora una indiferencia hacia las sensaciones corporales del Otro que se transfiere a lo real. La violencia que, al parecer, se consume en zonas abstractas en realidad se enmarca en la fisionomía de los individuos cambiando sus características conforme a lo que sufren.

Mandíbula es la exacerbación de estas pasiones extremas que se empiezan a delinear en *Nefando*: en la tercera novela de Ojeda, el amor, junto al terror y al sufrimiento, corrompe las relaciones humanas revelando el lado violento de los sentimientos de afección. La obra se centra en la intensa amistad entre Annelise y Fernanda, dos chicas de un colegio femenino

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

del Opus Dei que están obsesionadas con los textos de terror compartidos en internet llamados *creepypasta*¹ y por todo lo que está relacionado con lo macabro. Su cotidianidad es interrumpida por el secuestro de Fernanda por parte de la profesora de Lengua y Literatura del colegio, Miss Clara, que sufre de ansiedad y de otros trastornos mentales. A partir de allí, la narración se desplaza entre el presente y los recuerdos que han conducido a esta situación a través de varias soluciones formales que van de los monólogos interiores hasta las cartas y los diálogos (incompletos) con el psicoanalista de Fernanda. Ahora bien, el secuestro de una de las protagonistas es solo el ápice del círculo de violencia que se desata durante toda la novela, cuya historia se desarrolla en torno a la exageración maniática de las aficiones físicas y mentales entre Annelise y Fernanda. En efecto, la primera, líder del grupo de estudiantes que —junto a Fernanda, la más fiel a su visión— la sigue en sus desafíos, impulsa a sus compañeras a probar horrores cada vez más perjudiciales, incluso dolorosos. Esta manía por el sufrimiento tanto en la mente como en el cuerpo consolida la relación entre los dos personajes principales bajo el signo del descubrimiento de sus impulsos malvados; en este sentido, la amistad femenina se vuelve extremadamente íntima al reconocer el deseo mutuo de llegar a las profundidades ocultas del ser de la otra. Asimismo, las figuras maternas de la novela —que incluyen a Clara— no performan el amor hacia sus hijas/alumnas siguiendo las pautas predefinidas, sino que aprietan a las chicas en su mandíbula, lo que equivale a una forma de afecto que no rehúsa la violencia.

Este análisis, a diferencia de los estudios precedentes, se propone arrojar luz sobre las violencias que inevitablemente se producen en los actos de amor más extremos², tratando de explicar los rasgos que las diferencian de la violencia ejercida por el poder patriarcal. En definitiva, esta lectura de *Mandíbula* quiere, por un lado, describir los acercamientos violentos entre los personajes femeninos, pero, por el otro, también reconocer que la intimidad extrema buscada por las protagonistas de Ojeda requiere la disgregación de los perímetros identitarios.

¹ Para un estudio detallado sobre el tema, véase Marco Malvestio (2022). En su ensayo, él propone leer a *Mandíbula* como un cuento *folk horror* moderno en el que las chicas ya no pueden encontrar referentes locales frente al fenómeno de la globalización. De hecho, el terror consiste en la imposibilidad de oponerse a la desaparición de elementos fijos reconocibles dentro del sistema-mundo contemporáneo, en el que la diferencia entre realidad y ficción desaparece.

² Andrea Carretero Sanguino (2020) subraya que, tanto en *Mandíbula* como en *Nefando*, el amor y el horror se entrecruzan en la violencia hacia los demás; para ella, el contexto familiar es fuente de dolores que nacen de la afección por la prole.

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

En otras palabras, las relaciones entre mujeres en esta novela, sobrepasando las normas heteropatriarcales, destrozan la sanidad corporal para alcanzar lo que estas prohíben. En este proceso de fractura de la carne, la mente de las protagonistas deja de ser controlada por estos poderes y, en su lugar, cede a la disolución: la locura que se desata en estas páginas implica, por lo tanto, la liberación de los deseos atrapados en las poses impuestas por la sociedad. Esta contraposición entre la imagen de las figuras femeninas y sus reales impulsos se resuelve —si así se puede decir— en la atracción malsana por la carne de los demás, la cual, si bien no proporciona ningún consuelo, sí permite experimentar la intensidad del amor.

3. LA MUERTE Y EL CUERPO

En *Mandíbula*, el encuentro con el cuerpo de la otra —en este caso, cabe utilizar el femenino porque todos los personajes son femeninos— significa, ante todo, la pérdida del control sobre la propia identidad. Más aún, entrar en contacto con el cuerpo de otro ser humano complica la realidad hasta borrar los límites con la ficción: sentir este escalofrío —y cada vez más— es central en la filosofía elaborada por Annelise, que requiere del total abandono de la seguridad de una vida normal. Ante todo, su invención del Dios Blanco, que vigila sobre las actividades descabelladas del grupo de amigas, es la señal de su voluntad de alejarse del sistema de valores de la comunidad. Esta deidad —en muchos aspectos— insólita encarna lo que, para Annelise, constituye la base de la existencia desvelada, es decir, el «horror blanco» que detalla en su carta a Miss Clara; según este concepto, el miedo viene de lo que «se revela en la luz brillante y desaturada y nos deja sin palabras» (Ojeda, 2025: 206). Por eso, el horror real no es tanto lo que se desconoce, sino lo que no puede categorizarse dentro de los parámetros de lo cotidiano, ya que su capacidad para aterrorizar está en la distorsión de la razón. La imposibilidad de definir lo que se siente al vivir este horror deja a los personajes en un silencio que los fuerza a notar lo indecible dentro de sí mismos (López Arriaga, 2023), exponiendo el lado irracional de sus identidades. Por esta razón, esta novela en la que se describe el crecimiento de las chicas sería más bien, como sugiere Anabel Gutiérrez León (2019), un *Bildungsroman* invertido, o, más precisamente, un cuento del horror de la vida adulta. En efecto, lo que revela la falta de palabra para contar el desorden interior que acontece con el fin de la infancia es el desapego de las reglas que deberían controlar la formación de la

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

identidad; por el contrario, la afiliación con el «horror blanco» que Annelise y sus compañeras rebuscan a través de sus retos hacia la vida invierte el proceso de crecimiento como «roturas en el tiempo que las hacían sentirse extrañamente encendidas» (Ojeda, 2025: 24).

La identidad de las chicas, que se consolida en el espacio del edificio abandonado que todas las tardes ocupan para probar el miedo —sea contándose historias del horror o con retos físicos peligrosos—, apunta hacia la pérdida del vínculo con la sociedad. En este contexto, la creación de la deidad-monstruo no representa, como sugiere Pezzè (2021), el lado mortífero de todo sistema de poder, sino la oportunidad de evadir de las imposiciones sobre la adultez impuestas por aquellos. De hecho, la elección de esta modalidad de entrar en la vida adulta se alinea más bien con una concepción desviada de la realidad, es decir, con una identidad que no consigue formarse según los estándares. Consiguientemente, la adoración del Dios Blanco es, en realidad, el descubrimiento de la posibilidad de manchar la pureza que se supone debería describir a las chicas en esta fase de la vida³. Sin embargo, la compleja red de rituales e historias de horror que moldea la realidad dentro del espacio apartado del edificio abandonado no es el hallazgo de una identidad prístina, sino la exploración de las posibilidades del cuerpo en contraposición a la norma. Más específicamente, esta fascinación por lo que impide la formación de una identidad *sana* se parece a lo que Grosz (1994) identifica con la fluidez de la locura: a partir de la teoría de esta autora, se puede sugerir que el desorden mental deriva de la excedencia corporal de un sujeto con respecto a específicas imposiciones sociales. A causa de su naturaleza puramente física, la intimidad entre las protagonistas, que se crea en este espacio privado, manifiesta ante todo las irregularidades del crecimiento de ellas y, en particular, las desviaciones identitarias que surgen con el desarrollo del cuerpo adulto fuera de control. En el contexto aislado elegido por las chicas, es este que, fallando la disciplina de la sociedad, dictamina la formación de la realidad: como enseña la filosofía de Annelise, «[e]l mundo se conoce con el cuerpo» (Ojeda, 2025: 65).

³ Como se intuye de esta oración a la deidad, la conexión entre ella y las chicas está caracterizada por el rechazo de la inocencia juvenil: «Dios-madre-de-útero-deambulante / Me abro a ti / Te entrego mi cráneo de leche / Mi pureza / Mis dientes / Mi hambre / Me abro a ti / Te entrego mis miedos / Hago contigo y el horror un templo / Me abro a ti / Te entrego mi sangre y las de mis hermanas / Juntas veneramos tu mandíbula encarnada / Me abro a ti / Goteando / Salpicando / Mis deseos / Mis ansias / Me abro a ti / Dios Blanco / A lo prohibido / A tu mancha / Me abro a ti» (Ojeda, 2025: 188).

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

Esto quiere decir que los códigos del sistema disciplinario que dirige el pasaje de la niñez a la adultez son subvertidos al poner en primer plano los deseos carnales; es más, la supremacía del cuerpo compromete la integridad del sujeto porque promueve la pérdida de los límites que aseguran su bienestar. De hecho, lo corporal en *Mandíbula* es un medio para experimentar de forma extrema la realidad que los parámetros identitarios normativos impiden conocer. Para hacer esto, los personajes femeninos transgreden la identidad que, según el proyecto de crecimiento preparado por la sociedad, las espera al salir de la edad infantil, resignificando las mitologías psicoanalíticas acerca de la mujer adulta. Ahora bien, la violencia puesta en acto por estas chicas, si bien ha sido relacionada con la deshumanización que caracteriza la sociedad contemporánea (Cuevas Velasco y Mendoza Vega, 2022), no es la búsqueda de la muerte en sí, sino de las modalidades de vivir que la sociedad prohíbe. Una de las obsesiones de Annelise es precisamente el cocodrilo, que, en el psicoanálisis lacaniano⁴, representa la peligrosidad del amor materno, es decir, su capacidad para proteger y, a la vez, herir a las crías que lleva en la boca. Para ella, lo más fascinante de esta imagen no es la práctica de cuidado de la madre, sino la posibilidad de «vivir dentro del horror blanco» (Ojeda, 2025: 217), el cual, contrariamente a lo que se piensa, surge de la misma mujer que da la vida. En esta reimaginación del cocodrilo-madre, exclusivamente femenina, nunca se menciona el rol del padre, que, exactamente como un palo en la boca, tendría que salvar a las crías de la mordida de la madre. A esta falta corresponde la eliminación de la razón, ya que, con la desaparición del Nombre del Padre, el contacto con la madre se vuelve imprevisible por su exposición a la violencia ya no mediada por la palabra. Sin embargo, el deseo de Annelise, así como el de la madre desatada del control paternal, necesita de estas condiciones para salir de la identidad impuesta por la sociedad patriarcal. La visión del cocodrilo blanco, que Annelise afirma que es real a pesar de la incredulidad de sus compañeras, demuestra su fatal atracción por lo que puede perder la pureza a través la violencia; en este caso, la mezcla entre su imaginación —el blanco de su dios— y la realidad —el animal— produce una entidad que expresa el deseo de la protagonista de des-normalizar las relaciones con las demás mujeres, revelando el lado mortífero de la afección. Es más, la fantasía de muerte de Annelise no se

⁴ La metáfora del cocodrilo está detallada en XVII Seminario de Lacan, recopilado en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del Psicoanálisis, 1969-1970* ([1975] 2004).

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

limita a ser devorada por la madre, sino que se extiende también a la cría, que, en esta narración invertida, «se comería a su madre porque así era el amor» (Ojeda, 2025: 94).

En este contexto, el papel de las figuras maternas se vuelve malsano: en lugar de proteger la vida, las mujeres de la novela, que incluso cuando no son madres devienen simulacros del rol maternal al relacionarse las unas con las otras, destruyen el hogar introduciendo en él sus deseos. Como sugiere Margrit Shildrick (1996), el cuerpo femenino en sí constituye una amenaza para el concepto de sujeto, porque su porosidad no respeta los perímetros que preservan la identidad; además, con el embarazo, este cuerpo muestra su «inherent capacity to problematize the boundaries of self and other» (1996: 5). Dicho de otra manera, los deseos femeninos pertenecientes a la esfera de lo corporal son sobre todo fluidos incontrolables que modifican al sujeto tradicional confundiendo los parámetros mismos que indican la unicidad de cada individuo. En *Mandíbula*, esta ambigüedad dada por la intimidad extrema entre los cuerpos femeninos comporta, por un lado, la alteración del rol materno, que se convierte en el receptáculo para la violencia, y, por el otro, incluso la cancelación de la exclusividad identitaria. Las mujeres de esta obra ya no están limitadas por el control patriarcal que suprime su deseo y, en consecuencia, se desata una forma distinta de violencia: «la novela presenta cómo la posibilidad de cuidar/destruir que existe en la mandíbula del cocodrilo se realiza en los personajes en el hecho de que ellas no mueren literalmente a manos de sus progenitoras, pero sí lo hacen simbólicamente» (Romano Hurtado, 2022: 137).

De hecho, la relación entre Clara y su madre —en la que se distinguen con mayor nitidez los rasgos abusivos que están también presentes en las otras relaciones madre-hija de la novela⁵— ejemplifica esta conexión enferma con lo maternal. A pesar de la muerte de la mujer, Clara no renuncia a su afecto perverso: la reiteración de los esquemas de abuso que caracteriza esta relación, en la que la madre disciplina a la hija oprimiendo su identidad, teje la afección entre las dos. Por este motivo, Clara misma modifica su ser para que sea exactamente como el de su madre, sin detenerse en la condición de abuso que permitía el intercambio afectivo; en este sentido, se puede inferir que es precisamente la eliminación de los parámetros masculinos que intentan frenar la muerte que permite el fluir del amor

⁵ En el análisis de Helen Garnica Brocos (2023), las madres biológicas de *Mandíbula* son monstruos que, olvidándose de sus obligaciones de género, abusan física y mentalmente de sus hijas hasta detener su completo desarrollo como personas.

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

(perverso) entre las dos. En efecto, la muerte está en el cuerpo mismo de la profesora, cuyo cerebro —que, en palabras de su madre, es «un nido de cucarachas» (Ojeda, 2025: 165)— se desvincula de las ilusiones de control de la razón: en él, Clara evoca las identidades enfermas que no se concilian con el rol reproductivo de la figura maternal, sino con sus instintos homicidas.

Por otro lado, la autoridad de la madre no deja que estas identidades aparezcan en la cotidianidad de Clara, ya que esta aparenta ser una profesora cualquiera para poder satisfacer la voluntad de su madre. Sin embargo, esta no es, como diría Ronald Laing (1998), una simple instancia de *divided self*, porque la mujer no está protegiendo una identidad más verdadera que las demás con otras capas identitarias falsas. Por el contrario, todas participan en la oposición al sistema patriarcal que ofuscaría los deseos de la madre y, en consecuencia, su afiliación con la muerte. Es decir, para poder mantener la relación afectiva, tanto la existencia como su represión tienen que coexistir; de esta manera, la maternidad tradicional se altera en los personajes que tendrían que preservarla. En este sentido, en la novela la vida y la muerte se compenetrán para enseñar la violencia de «[l]o sublime: el vértigo de lo no explorado, esa pulsión de sensaciones que lanz[a] [el] deseo hacia la oscuridad» (Ojeda, 2025: 63). El amor entre madre e hija, entonces, crece con el descubrimiento de su poder para reventar la identidad dada a través de la alternancia de vida y muerte que desestabiliza la presupuesta inmutabilidad de la realidad, donde, por el contrario, «la naturaleza [va] cubriendo de vida lo que est[á] muerto» (Ojeda, 2025: 17) en una transformación continua. Dicho de otra forma, salir del pensamiento patriarcal que define a los cuerpos femeninos significa, ante todo, recuperar la irracionalidad que deja a los sujetos expuestos al peligro de perder su propia identidad, es decir, la subjetividad que sigue la adopción del lenguaje. Según Kristeva (1984), esta vuelta a lo que se considera abyecto —ajeno al cuerpo definido por la razón— señala también la pérdida de la identidad propia: en el proceso de crecimiento, negar el Nombre del Padre condena al sujeto a un estado informe que lo excluye de la sociedad. En esta relación madre-hija (biológica) de *Mandíbula*, al conservarse la conexión primigenia con la madre, se ocluye la posibilidad de devenir un individuo (Kristeva, 1984) y, por lo tanto, de desarrollar la identidad prevista dentro de la norma. En cambio, optar por el vínculo materno significa escoger la violencia de lo carnal femenino en lugar del control masculino sobre los impulsos:

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

«[p]ero el miedo —hubiera querido decirle a su madre antes de que muriera— era biológico y tenía una lengua sin hombres» (Ojeda, 2025: 96).

Ahora bien, esta afección enferma entre mujeres no se limita a lo maternal en sentido estricto: el deseo sin padres involucra también la amistad de Fernanda y Annelise, la cual, desconociendo la disciplina de los adultos, se vuelve extrema. En realidad, es lo femenino, más que la mera relación madre-hija, lo que determina la disidencia en las protagonistas de la novela, puesto que es el cuerpo lo que las une en la desobediencia. Mejor dicho, la maternidad, si bien es lo que conecta a los cuerpos entre ellos de manera más explícita, no es sino la representación de una forma de amor que, en la obra, se traslada a las demás relaciones entre mujeres. De hecho, como intuye Clara: «*[L]as mujeres no se hacen a sí mismas, pensó. A las mujeres las hacen sus hijas y sus madres*. Pelear contra su esqueleto era una guerra imposible de ganar. La naturaleza podía ser transformada solo hasta cierto punto y su centro era indomesticable» (Ojeda, 2025: 103).

Sin embargo, este vínculo que parece pertenecer exclusivamente al ámbito familiar en realidad reaparece en la afectividad trastornada de Fernanda y Annelise. En efecto, Anne concibe a su mejor amiga como a una hija, pero no en el sentido tradicional del término, sino en el sentido elaborado dentro de su filosofía del Dios Blanco: Fernanda es, en toda regla, la cría que muerde a su progenitora a pesar del peligro que esto conlleva. Para Annelise, «el universo es el cadáver de Dios descomponiéndose» (2025: 102), es decir, la desaparición de las creencias de la sociedad que ocultan la realidad de la existencia. Más aún, esta afinidad por la muerte, que vuelve para desmentir el rol de cura de la mujer, está, en el sistema narrativo del culto al Dios Blanco, directamente relacionada con el lado destructivo de la maternidad. En primer lugar, este dios sangriento —que las chicas mismas definen *drag-queen*— viste ropa femenina, lo que parece sugerir un interés especial por la feminidad en su acepción más amplia e incluso no-normativa. En segundo lugar, su poder creador como dios es, más bien, una alteración de la capacidad reproductora del cuerpo femenino, ya que Él es «[e]l reverso de la madre de útero deambulante» (2025: 178) y el «dios-madre-de-útero-deambulante, la verdadera madre y origen de la leche» (188). Por estas razones, lo maternal, aunque siga definiendo las identidades de las mujeres desde lo biológico, en *Mandíbula* se introduce en las demás relaciones afectivas a partir del Dios Blanco, es decir, el dios que pide sacrificar al

cuerpo para establecer un contacto con lo sagrado. Por lo tanto, esta visión de la maternidad implica la aceptación de la muerte en un simbolismo de la locura femenina que derroca la imagen clásica de la mujer como protectora de la vida; en última instancia, el dios de la novela es «una histérica de útero deambulante» (101), una mujer que amenaza por su inestabilidad. Con todo, antes del sacrificio el cuerpo, en particular en la relación entre Fernanda y Annelise, representa el medio por antonomasia para experimentar los límites entre el placer y el dolor, hasta llegar a la intensidad más íntima.

4. EL DESEO Y LA LOCURA

La amistad entre Fernanda y Annelise, que se enmarca en el culto al Dios Blanco, no tiene los rasgos de las representaciones ordinarias de las relaciones entre chicas adolescentes; por el contrario, anhela una intimidad que respete los mandatos de esa religión creada para acoger las necesidades de las protagonistas. Según Adolfo Licoa Campos (2024b), la relación de las dos chicas, así como la de Clara con su madre, está dictaminada por el trauma provocado por la violencia doméstica en las respectivas familias. Sin embargo, los excesos que se detectan en este tipo de afección reflejan los deseos de estos personajes de encontrar formas de amor totales fuera de las definiciones patriarcales. En otras palabras, esta relación busca construir ficciones disidentes en las que la intimidad pueda exagerarse sin temer el castigo del Padre. Consiguientemente, los sentimientos que ellas sienten no se interpretan según los estándares patriarcales de la amistad entre mujeres, sino según los brotes del cuerpo femenino desatado de las idealizaciones masculinas.

Es en este contexto que la imaginación perturbada de las chicas guía el proceso de distorsión de la identidad misma, la cual pierde sus rasgos distintivos: si «[l]a mente es corporal y el cuerpo es mental» (Ojeda, 2025: 52), el sujeto desborda en modalidades de ser ajenas al modelo de individuo. Por eso, las protagonistas confían en una autoridad diferente, que las deje descubrir la realidad a través de las sensaciones físicas, porque «[e]l mundo se conoce con el cuerpo» (2025: 65). La blancura sagrada, que protege la pureza del cuerpo adolescente, se desgarrar al entrar en contacto con estos deseos definidos impuros que, en realidad, son parte de la identidad femenina que no encaja en la norma. De hecho, la narración esotérica que Annelise crea en torno al Dios Blanco sirve para dar cabida a una

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

interpretación de la violencia que, en la ausencia de los referentes habituales, se relacione con los deseos del cuerpo femenino en un contexto donde estos desconocen la disciplina masculina. En consecuencia, la atracción homoerótica, que en otras circunstancias es reprimida, no solo se manifiesta, sino que incluso daña al sujeto al menospreciar las precauciones que preservan su incolumidad.

En efecto, dado que la identidad de las protagonistas se rehúsa a seguir las pautas de crecimiento normativas, su sexualidad y su género se desarrollan según los rituales de sangre del dios, la única autoridad adulta aceptada en el grupo de amigas. Ante todo, su desconexión del rol femenino se percibe en la voluntad de poner a prueba sus capacidades físicas con los retos del Dios Blanco: esta fascinación por el peligro señala un primer distanciamiento de las prerrogativas del género femenino. Es más, la centralidad del cuerpo en estas actividades modifica la concepción misma de la mujer, que, de esta manera, vuelve a reiterar que «[w]omen *have* bodies; these bodies have pain as well as pleasure» (Alaimo y Hekman, 2008: 4). Dicho de otra manera, la recodificación de la identidad femenina pasa inevitablemente por el entendimiento de los impulsos corporales, desviando así el normal establecimiento del rol tradicional. Por su personal experiencia, Clara, que ha sido secuestrada y torturada por otras dos adolescentes antes de trabajar en el instituto del Opus Dei, sabe que ellas, «a pesar de su apariencia delicada y simple, ejerc[en] una agresividad distinta, aunque igual de cruel que la de los varones» (Ojeda, 2025: 162). En este sentido, la violencia es un medio que permite a las chicas conocer las desviaciones que, en un espacio controlado por el pensamiento patriarcal, no son posibles. Dentro de un ambiente exclusivamente femenino como el instituto de las chicas, no hay manera de dirigir la identidad hacia su normal desarrollo, en oposición a «una masculinidad que les estaba prohibida» (2025: 170). En cambio, las alumnas de la novela tienen la oportunidad de ocupar el rol reservado a su contraparte masculina, sobre todo en el proceso de descubrimiento de la sexualidad, que, junto a la violencia, remodela la identidad conforme a las perversiones de ellas. Por otra parte, su obsesión por lo prohibido no se limita a las formas de adoración del Dios Blanco, sino que se completa con los cuentos sobre la unión enloquecida entre sexualidad y muerte en el proyecto creado por las dos mejores amigas, «*Sor Juana: zombis, vampiros y lesbianas*» (2025: 56).

En definitiva, el género disidente, en la novela, se expresa sobre todo en el sexo despojado de las precauciones típicas de las relaciones heterosexuales.

El psicoanálisis, en estas circunstancias, no proporciona las explicaciones necesarias para detener el deseo de las adolescentes: si, en los diálogos con el psicoanalista, este intenta dar una dirección a los escapes mentales de Fernanda, al final esta ciencia no logra suprimir la que debería ser una fase de la vida. Por el contrario, en el contacto físico —que, con todo, nunca es directamente sexual— entre las dos protagonistas destaca es el impulso hacia el dolor y la muerte, pero no por la voluntad de eliminar a la otra, sino, siguiendo a Bataille ([1957] 1985), por la intensidad del deseo de aniquilar a la identidad propia para sellar el sentimiento erótico. En otros términos, los varios afectos entre mujeres, a partir de los (complicados) vínculos madre-hija, son «un intento de construcción de un sistema simbólico entre mujeres, que revalorice tanto las relaciones de amor como las de crueldad» (Carretero Sanguino, 2023: 60). Incluso en Clara —que siente un apego exagerado a su madre y, en una ocasión, hasta intenta besarla— el desarrollo sexual es interrumpido por la enfermedad mental, que los doctores clasifican como «[t]rastorno de ansiedad» o «[t]rastorno de pánico» (Ojeda, 2025: 95). Sin embargo, estas categorizaciones no pueden hacer frente a lo que perturba la mente de la profesora, ya que, a pesar de todas las tentativas de control del malestar por medio de la racionalización de sus pensamientos malvados, acaba ejerciendo la misma violencia que quería erradicar. A partir de esta imposibilidad de frenar los impulsos negativos, es posible inferir que el afán por reconocer la enfermedad conduce a obviar los reales deseos de Clara; asimismo, los intentos de educar a Fernanda para que respete los estándares de género y, en general, de la edad adulta cubren la complejidad de la subjetividad femenina. Por esas razones, la maternidad en *Mandíbula* se articula en torno a las prohibiciones que el sistema patriarcal instaura en las relaciones afectivo-sexuales, incluida la prohibición de matar, porque «una madre [puede] quitar la vida con la misma rabia con la que la [hace]» (Ojeda, 2025: 113).

Entonces, la desviación con respecto al camino para la construcción de una identidad adulta sana previsto por la ciencia psicoanalítica consiste en la atracción por el derramamiento de la sangre de la otra, tanto que, como aclara Annelise, las que aman de verdad a sus amigas «preferirían verlas muertas» (2025: 81). Para ella, el rol de madre que se

autoasigna consiste precisamente en consagrar al cuerpo para la muerte a través del descubrimiento de su sexualidad desviada con Fernanda. En pocas palabras, Anne, como figura maternal, adopta la responsabilidad de enseñar a su cría la sensualidad de la muerte en la liberación del contacto erótico. Esta fascinación por la intimidad exclusivamente femenina⁶ orientada no al descubrimiento de la vida, sino al de la intensidad de los impulsos violentos, produce un derrocamiento de la realidad, en la que es necesario «sobrevivir a la mandíbula para convertirse en la mandíbula, tomar el lugar del monstruo, es decir, el de la madre-Dios que le [da] inicio al mundo del deseo» (2025: 151). Por eso, la relación entre Annelise y Fernanda ya no apunta a construir una adultez que abandone, como sugeriría el psicoanálisis, los impulsos del cuerpo; por el contrario, se atasca en los placeres infantiles de sentir el cuerpo en el quiebre del sujeto. Dicho de otra forma, el deseo, en la imaginación de las dos chicas, se puede concretar solamente al replicar los fallos de la madre y, con esos, el fracaso del individuo mismo en devenir sujeto. Contrariamente al análisis de *Mandíbula* llevado a cabo por Sara Bolognesi (2022), en el que se siguen las indicaciones del psicoanálisis para concluir que las perversiones de las adolescentes son parte de su formación como persona, las aberraciones de las protagonistas parecen exteriorizar sus deseos más profundos⁷. De hecho, aunque se mencionen los abusos por parte de sus madres, estos son consecuencia de las personalidades desviadas de Annelise y Fernanda, las cuales intentan moldear sus identidades según las necesidades de sus cuerpos en evolución. Este apego a los impulsos carnales comporta el descubrimiento de una sexualidad desencadenada sin importar la conservación del sujeto en sí.

En consecuencia, la afección entre Annelise y Fernanda, que no encaja en el modelo de amistad tradicional por sus similitudes con una conexión más profunda como es la maternal, distorsiona la definición misma del ser. Esta ambigüedad está anclada, sobre todo, en el deseo homosexual, que, en lugar de adaptarse a la sociedad heteronormativa en la que está constreñido, se cuela en lo más oscuro del ser humano: las dos ensayan el homoerotismo

⁶ En la novela, Annelise nunca muestra interés por los chicos, ni siquiera cuando ellos intentan conquistarla con pruebas de valentía. Al contrario, en esta ocasión se preocupa más por consolidar su amistad con Fernanda pidiéndole una demostración de su lealtad.

⁷ Asimismo, Fernanda, que mató a su hermano menor cuando era más pequeña, no parece tener una enfermedad mental que la lleve a hacer algo tan brutal; el acontecimiento, por lo que ella va al psicólogo, sigue siendo un acto voluntario por parte de la adolescente.

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

compartiendo sus cuerpos en la violencia extrema. Lee Edelman, en su estudio sobre la intersección entre lo *queer* y la pulsión de muerte, parte precisamente de Lacan y de su concepto de verdad para concluir que

Truth, like queerness, irreducibly linked to the «aberrant or atypical» to what chafes against “normalization,” finds its value not in a good susceptible to generalization, but only in the stubborn particularity that voids every notion of a general good. The embrace of queer negativity, then, can have no justification if justification requires it to reinforce some positive social value; its value, instead, resides in its challenge to value as defined by the social, and thus in its radical challenge to the very value of the social itself (2004: 6).

En concreto, esta amistad, que se vuelve feroz con el contacto carnal, refleja la negatividad teorizada por el estudioso estadounidense, puesto que es la reproducción del mal la que permite a la sexualidad de las dos encontrar su lenguaje. Mejor dicho, la inversión de los valores del mundo de los adultos, con el nacimiento al revés de Fernanda performado por los ecos de los rituales de Anne —«“Te paro hacia adentro”, le decía su hermana en sus pesadillas» (Ojeda, 2025: 151)—, altera también las definiciones de los sentimientos, que simplemente se manifiestan en la intensidad del deseo. Por esa razón, el erotismo tampoco sigue las pautas de la normatividad, desencadenando la violencia al descubrir la piel de la otra y los apetitos que esta provoca. En este sentido, la sexualidad de las protagonistas no se limita a trasgredir las imposiciones de género, sino incluso las reglas que dictaminan la conservación de la identidad misma. El estímulo a practicar un contacto corporal violento —que es una necesidad que se encuentra en las enseñanzas del Dios Blanco— es, ante todo, la negación de la subjetividad sana, para la cual la pérdida de la integridad física en la expresión de la violencia está prohibida. En cambio, Anne quiere que su cría, Fernanda, le haga daño y revuelque los roles preestablecidos con el fin de perder el control sobre ellas mismas; por esto, en la sensualidad máxima de la mordida del cocodrilo, «en su boca el cuerpo gemelo se rotura» (Ojeda, 2025: 243).

Al lograr la unión más íntima en el intercambio de fluidos corporales, el deseo sexual se establece a través de la violencia. En esta, Annelise, cuya sexualidad se desarrolla en el marco de su dios⁸, y Fernanda tienen la posibilidad de probar formas de amor que, en el

⁸ Annelise incluso siente el placer físico más fuerte al imaginar al Dios Blanco —«una figura densa, larga y blanquecina» (Ojeda, 2025: 192)— en su habitación mientras se está masturbando. En esta ocasión, en la que horror y placer se confunden, ella siente su cuerpo más allá de la identidad creada para el contexto social.

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

mundo de los adultos, se relacionan con lo enfermo. El cuerpo, que en este contexto está completamente disponible al deseo de la otra, es el único medio que queda percibir el deseo, pero, por la ausencia de una autoridad patriarcal que lo limite, este se acerca a la muerte. De todas maneras, como señala Bataille, «el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte» (1985: 15), lo que confirma que el abandono de la sanidad mental impuesta por la sociedad permite, en realidad, socavar las percepciones de la afección concebidas dentro del pensamiento normativo. En efecto, es la cercanía a la muerte —y el abandono de las seguridades dadas por la sociedad burguesa— que deja fluir el deseo real de Annelise:

«Márcame», le pide Annelise en la ducha. «Sángrame con tus 32 dientes». Y 32 veces la muerde. 32 veces la lengua baja por las piernas ensalivando de rojo las estrellas. En el agua miran los colores de las mordidas: negro, verde, azul, lila. Cosmos abiertos en la piel. Rosetones en la vía láctea de su carne. Annelise abre la boca cuando Fernanda le muerde la entrepierna. Tiembla. Gime. Se limpia la sangre con papel higiénico y lo lanza al váter como una paloma muerta. «No quiero hacerte daño», le dice Fernanda. «No sé por qué me obligas a hacértelo». Pero luego le aprieta las mandíbulas sobre las costillas para saborear la piel de peluche de Annelise y mirarla morderse los labios, y abofetearla para que no se muerda, y morderle los pezones para escucharla llorar de dolor y de placer; para ver su naricita encendida y sus ojitos volteándose hacia el interior de su cráneo (Ojeda, 2025: 243-244).

Esta oscuridad que está en Annelise, por supuesto, no se debe leer como una enfermedad mental que le impide ver el peligro, sino más bien como un reconocimiento de la falsedad de los parámetros de una sociedad obsesionada con un sistema de valores que no deja espacio a desviaciones de la norma que amenacen la supervivencia.

5. CONCLUSIONES

La locura, en *Mandíbula*, hace posible la intimidad entre los personajes femeninos, los cuales renuncian a su integridad como sujetos para lograr el placer —y el dolor— extremo que se consagra en el contacto corporal. En resumidas cuentas, la forma de amor que se propugna en la novela requiere el rechazo de la identidad cartesiana y masculina para así reconstruir una subjetividad según los deseos de la carne. La violencia que se consume entre los dos personajes femeninos, precisamente a causa la intensidad del contacto, derroca la identidad dada y sus códigos normativos. Ahora bien, esta brutalidad se diferencia de la patriarcal porque intenta tejer conexiones con los impulsos carnales femeninos, y no suprimirlos; de esta manera, las mujeres, cuyos afectos ya no están limitados por preceptos de género y sexuales, (re)descubren su corporalidad. Para hallar esta diferencia, es fundamental

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

abandonar la concepción del individuo tradicional —es decir, escindido entre mente y cuerpo— y resignificar al sujeto femenino desde una perspectiva que abarque su totalidad.

En consecuencia, la feminidad propuesta en *Mandíbula* se coloca en contra de las fantasías masculinas de control, introduciendo los desórdenes del cuerpo en la subjetividad de las mujeres, los cuales se anclan en la materialidad misma de sus impulsos. Por eso, la violencia que las protagonistas de la novela ejercen en sus compañeras significa, ante todo, la reapropiación de los deseos que, en un contexto heteropatriarcal, solo serían definidos como inapropiados. En cambio, en la realidad de Annelise y su Dios Blanco, el derramamiento de sangre constituye el recorrido hacia la interioridad de las demás mujeres, que incluso, como en el caso de Clara, llegan a perder la identidad performada para la sociedad cediendo a la seducción del dios *drag-queen*. En definitiva, esta revisión de la identidad femenina desecha al sujeto cartesiano y, a la vez, apoya la locura como medio para descubrir el cuerpo de las mujeres, también en sus manifestaciones más extremas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAIMO, Stacy y HEKMAN, Susan (eds.) (2008), *Material Feminisms*, Bloomington, Indiana University Press.
- ARAÚJO-NIETO, Leira (2023), «La mujer kafkiana y su doble monstruoso en el gótico andino. Análisis del cuento “Las Voladoras”, de Mónica Ojeda», *Svet Literature*, 33, pp. 202-214.
- BATAILLE, Georges ([1957] 1985), *El erotismo*, trad. Antoni Vicens, Barcelona, Tusquets.
- BERESFORD, Peter y RUSSO, Jasna (eds.) (2021), *The Routledge International Handbook of Mad Studies*, London / New York, Routledge.
- BOCCUTI, Anna (2022), «“Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro”. Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe», *América sin Nombre*, 26, pp. 129-151.
- BOLOGNESI, Sara (2022), «La a-moralidad femenina en Mandíbula, de Mónica Ojeda: un diálogo entre la literatura y el psicoanálisis», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 51, pp. 299-307.
- BORDO, Susan ([1993] 2004), *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press.
- CAMINERO SANTANGELO, Marta (1996), «The Madwoman Can't Speak: Postwar Culture, Feminist Criticism, and Welty's *June Recital*», *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 15, n.º 1, pp. 123-156.
- Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

- CARRETERO SANGUINO, Andrea (2020), «Los lazos de la violencia: lirismo y horror en la narrativa de Mónica Ojeda», *Revista Úrsula*, 4, pp. 14-31.
- CARRETERO SANGUINO, Andrea (2023), «La canibalización de la maternidad en la narrativa latinoamericana actual: notas sobre *Mandíbula* (2018), de Mónica Ojeda», en Samuel Rodríguez (ed.), *Infancia y maldad*, Sevilla, Alfar Editorial, pp. 47-61.
- CHESLER, Phyllis ([1972] 2018), *Women and Madness*, Chicago, Chicago Review Press.
- CIXOUS, Hélène (1976), «The Laugh of the Medusa», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 1, n.º 4, pp. 875-893.
- CUEVAS VELASCO, Norma y MENDOZA VEGA, Luis (2022), «La maldad como seducción. *Mandíbula* y *Páradais*, dos narraciones de la violencia y el miedo», *Colindancias. Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 13, pp. 105-126.
- DAVIS, Lennard J. (2025), *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*, London / New York, Verso Books.
- DONALDSON, Elizabeth J. (2002), «The Corpus of the Madwoman: Toward a Feminist Disability Studies Theory of Embodiment and Mental Illness», *NWSA Journal*, vol. 14, n.º 3, pp. 99-119.
- EDELMAN, Lee (2004), *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Duke University Press.
- ESPINEL, María Angélica (2025), «El lenguaje volviéndose carne: una aproximación a *Nefando* (2016) de Mónica Ojeda», *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 49, pp. 60-67.
- FERNÁNDEZ, Silvia Beatriz (2024), «Relecturas de la tradición latinoamericana: el gótico andino de Mónica Ojeda como propuesta superadora del boom», *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, 56, pp. 17-29.
- FOUCAULT, Michel ([1961] 2006), *History of Madness*, ed. J. Khalfa, trad. Jonathan Murphy y Jean Khalfa, Londres / Nueva York, Routledge.
- GARNICA BROCOS, Helen (2023), «La madre monstruosa. Figuraciones de la casa y de la maternidad en *Mandíbula* de Mónica Ojeda», *Revista stultifera de humanidades y ciencias sociales*, vol. 6, n.º 2, pp. 261-286.
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan ([1979] 2020), *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven / Londres, Yale University Press.
- GROSZ, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press.
- GUTIÉRREZ LEÓN, Anabel (2019), «Miedo, amor y violencia en *Mandíbula* de Mónica Ojeda», *Revista Letral*, 22, pp. 346-348.
- Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

- JOSSA, Emanuela (2022), «Femicide in Contemporary Fantastic Literature. Solange Rodríguez Pappé, Mónica Ojeda and Denise Phé Funchal», en Pablo Baisotti (ed.), *The Routledge Handbook of Violence in Latin American Literature*, Londres / Nueva York, Routledge, pp. 380-396.
- KRISTEVA, Julia ([1980] 1984), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trad. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press.
- LACAN, Jacques ([1975] 2004), *El seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del Psicoanálisis, 1969-1970*, ed. Jacques-Alain Miller, trad. Enric Berenguer y Miquel Bassols, Buenos Aires, Paidós.
- LAING, Ronald D. (1998), *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, Londres / Nueva York, Routledge.
- LEFRANÇOIS, Brenda A., MENZIES, Robert y REAUME, Geoffrey (eds.) (2013), *Mad Matters. A Critical Reader in Canadian Mad Studies*, Toronto, Canadian Scholars' Press.
- LEONARDO-LOAYZA, Richard Angelo (2022), «Lo gótico andino en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 10, n.º 1, pp. 77-97.
- LEONARDO-LOAYZA, Richard (2024), «Abyección, violencia de género y gótico andino en “Sangre coagulada”, de Mónica Ojeda», *Acta Scientiarum. Language and Culture*, vol. 46, n.º 1, pp. 1-10.
- LEWIS, Bradley, ALI, Alisha y RUSSELL, Jazmine (eds.) (2025), *Mad Studies: Reader Interdisciplinary Innovations in Mental Health*, Londres / Nueva York, Routledge.
- LICOA CAMPOS, Adolfo (2024a), «Culturas digitales de horror en la ficción de Mónica Ojeda», *Boletín de Literatura Comparada*, vol. 49, n.º 2, pp. 89-106.
- LICOA CAMPOS, Adolfo (2024b), «Manifestaciones del trauma en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Muiraquitã: Revista de Letras e Humanidades*, vol. 12, n.º 2, pp. 198-212.
- LÓPEZ ARRIAGA, Elsa (2023), «Un “silencio perfecto”: el horror blanco en *Mandíbula* de Mónica Ojeda», *América sin Nombre*, 29, pp. 89-105.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2022), «El síndrome de Argos, de Mercurio y de Antígona en la era digital. Andrea Salgado, Samanta Schweblin y Mónica Ojeda», *Mitologías hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, 24, pp. 152-169.
- MALVESTIO, Marco (2022), «En la corte del Dios Blanco: folclore digital y gótico global en *Mandíbula*», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 10, n.º 1, pp. 99-118.
- MILLETT, Kate ([1970] 2016), *Sexual Politics*, Nueva York, Columbia University Press.
- NAVARRETE GONZÁLEZ, Carolina, SALDÍAS ROSSEL, Gabriel y LEAL ULLOA, Fabián (2024), «Contra el excepcionalismo antropocéntrico: subjetividades posthumanas en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Alea: Estudios Neolatinos*, vol. 26, n.º 1, pp. 1-14.
- OJEDA, Mónica (2016), *Nefando*, Barcelona, Candaya.
- Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

- OJEDA, Mónica ([2018] 2025), *Mandíbula*, Barcelona, Candaya.
- OJEDA, Mónica (2020), *Las voladoras*, Madrid, Páginas de Espuma.
- ORTEGA CAICEDO, Alicia (2018), «Nefando de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: Escribir, perturbar, decir lo indecible», *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, 44, pp. 175-184.
- PEZZÈ, Andrea (2021), «Sintaxis del cuerpo en *Mandíbula* de Mónica Ojeda», *Annali-sezione romanzo*, vol. 13, n.º 1, pp. 135-151.
- PILLING, Merrick Daniel (2025), *Mad Studies: The Basics*, Londres / Nueva York, Routledge.
- PRICE, Margaret (2011), *Mad at School: Rhetorics of Mental Disability and Academic Life*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- PRICE, Margaret (2015), «The Bodymind Problem and the Possibilities of Pain», *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, vol. 30, n.º 1, pp. 268-284.
- RIGNEY, Barbara (1980), *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel. Studies in Brontë, Woolf, Lessing, and Atwood*, Madison, University of Wisconsin Press.
- ROMANO HURTADO, Berenice (2022), «Hijas abyectas de una madre-falta. *Mandíbula* de Mónica Ojeda», *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, 47, pp. 131-165.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juanpe (2023), *Superemocional: una defensa del amor*, Madrid, Continta Me Tienes.
- SHILDRICK, Margrit (1996), «Posthumanism and the Monstrous Body», *Body & Society*, vol. 2, n.º 1, pp. 1-15.
- SHOWALTER, Elaine (1987), *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Londres, Virago Press.
- YAEGER, Patricia ([1988] 2020), *Honey-Mad Women: Emancipatory Strategies in Women's Writing*, Nueva York, Columbia University Press.

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.



NARRATIVA DE LOS BORDES: HIBRIDACIÓN DE LAS VOCES DE LOS CUERPOS FRONTERIZOS EN *EL CUARTO MUNDO* (1988) Y *LA CRESTA DE ILIÓN* (2002)

BORDERLAND NARRATIVES: HYBRIDIZATION OF THE VOICES OF BORDER BODIES IN *THE FOURTH WORLD* (1988) AND *THE ILIAC CREST* (2002)

MARÍA GABRIELA REASCOS ALVEAR

<https://orcid.org/0009-0001-7080-1618>

mreascos@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: La presente investigación propone un análisis comparado respecto a la construcción narrativa del sujeto en la escritura de Diamela Eltit en *El cuarto mundo* (1988) y Cristina Rivera Garza en *La cresta de Ilión* (2002). Tomando el término «borde» como una representación de lo mestizo, lo sudaca en Eltit, y lo fronterizo, los límites corporales en Rivera Garza, según la obra de Gloria Anzaldúa *Borderlands / La Frontera. The new mestiza* (1987). Las autoras convergen su argumento narrativo bajo una conciencia espacial histórica, social-cultural y de género, experimentando a través de sus voces narrativas los límites del lenguaje y la configuración identitaria. De esta manera, ambas novelas pueden ser leídas como una narrativa de los bordes al encontrarse en ellas una hibridación de las voces desde la corporalidad mediante la interacción con lo ajeno y la delimitación espacial de las orillas.

Palabras clave: mestizaje, narrativa de los bordes, sudaca, alteridad, frontera.

Abstract: This research proposes a comparative analysis of the narrative construction of the subject in the works of Diamela Eltit, *El cuarto mundo* (1988), and Cristina Rivera Garza, *La cresta de Ilión* (2002). It takes the term «border» as a representation of the mestizo condition and the *sudaca* identity in Eltit, and of the frontier and bodily limits in Rivera Garza, drawing on Gloria Anzaldúa's work *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza* (1987). Both authors converge in constructing their narrative argument through a historical, socio-cultural, and gendered spatial consciousness, experimenting through their narrative voices with the limits of language and the configuration of

identity. In this way, both novels can be read as narratives of the borderlands, as they present a hybridization of voices grounded in corporeality, shaped through interaction with alterity and the spatial delimitation of edges.

Keywords: mestizaje, borderland narratives, *sudaca*, alterity, frontier.

1. INTRODUCCIÓN

Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949) es una escritora y académica chilena, quien, a partir de la década de 1970, se convierte en una de las figuras literarias más destacadas para el contexto político, social y cultural de Chile y Latinoamérica. Desde sus primeras obras narrativas *Lumpérica* (1983) y *Por la patria* (1986), gracias a su conciencia política y sus conocimientos en el ámbito de las humanidades, la autora aborda la literatura a partir de lo marginal, construyendo en sus obras un espacio de resistencia y crítica hacia los distintos poderes que regían la oficialidad de su entorno: el comienzo de la dictadura de Pinochet en 1973, la violencia de género y los rezagos poscoloniales. Así, en su tercera novela, *El cuarto mundo* (1988), da forma a la reflexión sobre la identidad latinoamericana y lo mestizo a través de la exploración de los límites de la narración. En relación con esto, el centro de archivos y recursos digitales de las colecciones de la Biblioteca Nacional de Chile, *Memoria Chilena*, establece que a partir de la década de 1990, la obra de Diamela Eltit es circunscrita por y para la redemocratización nacional.

En el otro extremo del continente latinoamericano, se posiciona de la misma manera Cristina Rivera Garza (Tamaulipas, México, 1964), escritora y académica mexicana residente desde 1989 en los Estados Unidos. Tras licenciarse en sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México, se doctoró en Historia de América Latina por la Universidad de Houston. En su investigación doctoral desarrolló una línea de investigación enfocada en la concepción popular de la locura y la historia de la psiquiatría en México a principios del siglo XX, temática que también abordará dentro de su obra narrativa. En su novela, *La cresta de Ilión* (2002), subyace la importancia de la contextualización y la recopilación de datos mediante los personajes, históricos o ficcionales, permitiendo al lector explorar los límites de la experiencia con el lenguaje, es decir, de la experiencia con el mundo¹: los bordes entre el sexo y el género, la salud y la enfermedad mental entre México y Estados Unidos.

¹ Recuperado de la siguiente entrevista: <https://www.jornada.com.mx/2012/06/21/cultura/a04n1cul>.

María Gabriela Reascos Alvear (2026), «Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en *El cuarto mundo* (1988) y *La cresta de Ilión* (2002)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 188-206.

Rivera Garza desde el norte, Eltit desde el sur, no solo son referentes autoriales conscientes del contexto histórico, político y social latinoamericano, sino que también han sido capaces de llevar la escritura de ficción narrativa hasta el borde o hacia *los bordes*: cualquier orilla, límite o margen que pueda delimitar la condición humana puesta enfrente de *otra*. Esta otredad, considerada por Elizabeth Sosa (2009) como una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo, se entenderá como una postura epistemológica que explora discursivamente la imagen de las culturas que hicieron su espacio en la periferia u otros espacios culturales intermedios². En ese sentido, ambas autoras convergen en la capacidad de reproducir experiencias o realidades del continente latinoamericano a través de la exploración de los límites del lenguaje y, al mismo tiempo, de los límites espaciales y/o metafísicos que representan en su narrativa.

Así, un análisis comparado y narratológico en las novelas cortas de ambas autoras permite evidenciar cómo se configura la historia a través de los estilos de narración o la voz narrativa, la cual se presenta en diálogo con una «alteridad». La perspectiva de Adriana Rodríguez Pérsico, en su libro *Los unos y los otros. Comunidad y alteridad en la literatura latinoamericana* (2018), concibe la alteridad como una dimensión constitutiva de toda identidad y de toda forma de comunidad. Más allá de entenderse como una diferencia exterior o secundaria, el otro aparece como una instancia relacional que permite la realización de procesos de identificación colectiva e individual. Desde esta vertiente, la identidad no constituye una esencia estable, sino un devenir abierto que se configura mediante el contacto con la diferencia (Rodríguez Pérsico, 2018).

La literatura de Eltit y Rivera Garza —la literatura latinoamericana— se presenta así como una forma situada para observar las tensiones entre comunidad y alteridad, entre pertenencia y extrañamiento, entre lo propio y lo ajeno, mediante personajes que se contraponen con un otro y que, a su vez, habitan un borde —tangible o no— y no tan solo una frontera.

La autora chicana Gloria Anzaldúa, en la traducción al español de su obra *Borderlands / La frontera. La nueva mestiza* (2016), original de 1987, define la frontera como el área

² En su artículo, Sosa menciona que la teoría postcolonialista es una postura epistemológica que explora discursivamente la imagen de las culturas que hicieron su espacio en la periferia u otros espacios culturales intermedios. Establece un saber geocultural, histórico, arqueológico, sociológico y etnológico sobre el otro, una metafísica donde las heterogeneidades y las diferencias se encuentran subsumidas en un lenguaje homogéneo integradas en categorías sustanciales como «pueblo», «clase» y «nación» (Sosa, 2009).

María Gabriela Reascos Alvear (2026), «Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en *El cuarto mundo* (1988) y *La cresta de Ilión* (2002)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 188-206.

geográfica que es más susceptible a una hibridación o mezcla, pues no es ni completamente México ni completamente Estados Unidos. Asimismo, utiliza este término para identificar a una población que no ha podido distinguir este límite invisible, por lo que ha aprendido a convertirse en parte de ambos mundos, cuyas expectativas culturales todavía permanecen. De esta manera, la autora propone una reflexión sobre lo inextricable de la sexualidad, el género, la raza o etnicidad y la clase social, transformando el modo en que se habla sobre aquello. Resistiéndose a ser argumentado como una mera excursión a «la otredad», ofrece una (re)construcción radical del espacio en las Américas en el que se desarrollan las luchas políticas y se forjan alianzas después de arriesgarse a conflictos, apropiaciones y contradicciones frente al poder y la dominación (Saldívar-Hull, 1999: 28), definiendo «la nueva mestiza» como una nueva forma de situar(se) todo lo relativo a los límites poscoloniales.

Así, el análisis queda delimitado bajo esta perspectiva al demostrar que las autoras recorren su narrativa por una autoconciencia histórica respecto a la discriminación hacia el mestizaje, la marginalización territorial y la confrontación de una identidad doblemente oprimida en tanto género y raza o etnia. Es por esto por lo que se plantea que ambas novelas pueden ser leídas como una narrativa de los bordes, al encontrarse en ellas una hibridación de las voces narrativas establecida mediante la interacción con lo ajeno y la delimitación espacial e identitaria en lo que Anzaldúa nombra como *las orillas*.

En estas dos novelas cortas, las autoras articulan su narración en torno a tres ejes relacionados entre sí: (1) la orilla como un devenir, (2) las voces narrativas híbridas, (3) la representación de la identidad mestiza. Son también los ejes de los objetivos de esta investigación: (1) definir una narrativa de los bordes que desvele una construcción disruptiva del sujeto frente a otro, en tanto cuerpo y voz; (2) identificar el diálogo existente entre las dos voces narrativas de Eltit y la multiplicidad de voces de Rivera Garza, es decir, un mestizaje narrativo como producto de la interacción con lo ajeno, la alteridad —más allá de las marcas poscoloniales—; (3) proponer, a través del texto de Anzaldúa y aspectos de la teoría de género —abordada según Lagarde y de los Ríos (2018)—, la doble condición de una identidad que es concebida a sí misma como mezcla/mestiza y no como un reflejo dual fraccionado «mitad y mitad»³.

³ Gloria Anzaldúa utiliza esta expresión en el apartado «Mitad y mitad» del segundo capítulo de *Borderlands / La frontera* para referirse a la discriminación de género hacia las personas *queer* que viven en la frontera: «la llamaban mitá' y mitá', ni una cosa ni otra, sino un extraño carácter doble, una desviación de la naturaleza

2. DEVENIR (O ESCRIBIR) EN LA(S) ORILLA(S)

La tercera novela de Diamela Eltit publicada a finales de los 80, *El cuarto mundo*, fue escrita durante la dictadura chilena de 1983, mostrando algunos rasgos de la opresión vivida en tanto forma y contenido. Aun así, es evidente la puesta en escena de un intento de reconstrucción identitaria para poder repensar la historia, la cultura y el país. La novela narra la historia de un hermano y una hermana mellizos engendrados en un vientre mestizo, quienes deben sobrevivir al universo familiar, la maternidad, la construcción de género, los roles sociales impuestos y la materialidad del cuerpo femenino como centro de las relaciones de poder, como se afirma en la sinopsis del libro. A partir de ese lugar de enunciación, se da paso a la hibridación narrativa, lo cual permite que la obra se aborde explorando los límites de la narración. Esto ocurre principalmente a través de las representaciones de «lo sudaca», que aparece de forma insistente en el texto de Eltit, desde la primera parte: «[l]os bellos torsos desnudos de los jóvenes sudacas semejabán esculturas móviles recorriendo las aceras» ([1988] 2022: 68); hasta la última oración del texto: «[l]a niña sudaca irá a la venta» (2022: 182). De esta manera, lo sudaca recorre la representación de las relaciones filiales, los aspectos privados de la sociedad o el constructo familiar, y la configuración identitaria a través del lenguaje, los sueños y los deseos.

Lo sudaca aparece en la novela de Eltit como una imagen de tipo simbólico que se establece en la configuración del joven pretendiente, porque es el contacto con el otro, en tanto diferente, lo que permite a los niños protagonistas el aprendizaje de nuevos valores:

En este sentido, los jóvenes sudacas remiten a la supervivencia del instinto pasional; así, los mellizos se relacionan con ellos a través del deseo sexual y de la violencia. No obstante, en la segunda parte de la novela, el sentido del sudaca deja de concebirse sólo al exterior de la casa y se traslada al interior de las dinámicas familiares, a tal punto que se refieren a sí mismos como la “familia sudaca” [...] Es el exterior el lugar donde se constituye la imagen del sudaca, que fuera de la novela, es un término despectivo para referirse a los latinoamericanos. (Acevedo Martínez, 2018: 49).

El término «sudaca» configura, entonces, lo que está al otro lado del borde, lo que esta fuera. La representación de Diamela mediante los hechos narrativos —el incesto, la lujuria, la pasión, la sangre— permiten vislumbrar el estereotipo construido en torno a la posición del indio mestizo: «lo sudaca es la degradación, es aquel que no comprende ni comulga con el orden establecido, es aquel que busca escapar del control a través de la pasión desmedida, es quien le da vida a la ciudad» (2022: 49).

que provocaba terror, un trabajo invertido de la naturaleza» ([1987] 2016: 60).

María Gabriela Reascos Alvear (2026), «Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en *El cuarto mundo* (1988) y *La cresta de Ilión* (2002)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 188-206.

Por otra parte, *La cresta de Ilión*, quinta novela de Cristina Rivera Garza, publicada por primera vez en la colección Andanzas de Tusquets Editores en el año 2002, relata la historia de un hombre de mediana edad, médico de «La Granja del Buen Reposo», un lugar para desahuciados, marginados, enfermos mentales y presos políticos. El protagonista experimenta diversas situaciones en torno a una aparente conspiración en su contra que incluye la invasión de su hogar por parte de dos mujeres (González Sosa, 2017: 37-38): «La Traicionada» y quien dice ser la famosa escritora Amparo Dávila. A través de una trama misteriosa y con tintes de novela policial, como es característico en la autora, se puede ver de qué manera se va construyendo y destruyendo la identidad de la voz narrativa. La tensión que se genera con el lector no se revela hasta el final, donde queda confirmado que el hombre protagonista, la voz narrativa masculina, es en realidad una voz en un cuerpo de mujer, una identidad que ha venido ocultando hasta la última página de la obra.

Así, es posible encontrar los puntos de encuentro y desencuentro dentro de un mismo continente gracias a las dos formas de narrar una realidad compartida: los devenires del cuerpo fronterizo y mestizo en el norte y en el sur. Por un lado, Diamela Eltit demuestra su interés en escribir, configurar y representar todo aquello que está «a contrapelo del poder, es decir, la otredad»⁴, donde se evidencia la personificación del mestizaje o «lo sudaca» como una forma de denunciar dicha jerarquía y vislumbrar formas relacionales no reconocidas en la sociedad, vistas como ajenas o fuera de lugar: situadas en la orilla.

Por ello, queda demostrado que la representación de «lo sudaca» atraviesa toda la narración —y también se representa en otras novelas de la autora—, no solo a través de los cuerpos latinoamericanos, sino también mediante sus configuraciones sociales y culturales dentro del fluctuante espacio narrativo. Según esto, Eltit afirma que, en su proceso creativo, lo que busca es mostrar la forma en que se escribe una novela sudaca, la cual ya intuía que sería reprimida por el mercado y la tendencia literaria dominante (Ortega, 1990: 235) y que pese a eso ha permitido establecer la hibridación de las voces narrativas de sus protagonistas (mellizos), como una forma de situar la literatura fuera de las directrices occidentales.

Por su parte, en *La cresta de Ilión*, Cristina Rivera Garza presenta una voz narrativa que no solo se mueve y habita en los bordes, sino que también los cruza. Al respecto, la nota de la autora en la nueva edición publicada por la editorial Tránsito durante el 2020 menciona:

⁴ Epígrafe del archivo sobre Diamela Eltit, frase acuñada por ella. Recuperado de: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3353.html#presentacion>.

María Gabriela Reascos Alvear (2026), «Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en *El cuarto mundo* (1988) y *La cresta de Ilión* (2002)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 188-206.

Hay preguntas que no se pueden eludir cuando se cruzan fronteras: ¿quién eres?, ¿de dónde vienes, ¿algo que declarar? La conciencia de las fronteras geopolíticas pronto conduce sobre las muchas líneas que cruzamos mientras seguimos adelante con nuestra vida diaria. Nuestros cuerpos son llaves que abren solo ciertas puertas (Rivera Garza, [2002] 2020: 14).

La novela construye una instancia narrativa escindida, en la que una voz inicialmente codificada como masculina se ve progresivamente desbordada por una multiplicidad de voces femeninas. Estas emergen bajo formas espectrales y mediante apelativos que funcionan menos como nombres propios que como posiciones simbólicas —La Traicionada, La Traidora, Las Invasoras, La Verdadera, La Falsa, La Emisaria—. La aparición sucesiva de estas figuras produce un desplazamiento de la autoridad narrativa, pues aquello que parecía constituir una voz unificada se revela como el efecto de una subjetividad fragmentada y habitada por la alteridad. Así, la dimensión fantasmagórica no opera únicamente como motivo temático, sino como principio estructurador de la narración, desestabilizando las fronteras entre identidad y diferencia hasta hacer emerger la verdadera identidad de quien narra.

Al respecto, la propia autora menciona que «la realidad probablemente se ha vuelto inexplicable o impenetrable, y por lo tanto enloquecedora, aun así cuestionar tales circunstancias es el núcleo de esta novela» (2020: 15). Cuestionar la realidad es el objetivo de ambas autoras. Aquí radica la importancia de establecer los puntos principales dentro del análisis identitario de los narradores: cómo afecta estar en el borde al cuerpo, es decir, lo físico espacial y cómo subyace en la voz, es decir, la autopercepción.

Se encuentra en ambas obras la identidad mestiza propuesta por Anzaldúa, definida por los bordes o la orilla:

la mestiza es un producto de la transferencia de los valores culturales y espirituales de un grupo a otro [...] y se halla en un estado de perpetua transición, la mestiza se enfrenta al dilema de la raza mezclada, acosada por el desasosiego (Anzaldúa, [1987] 2016: 134).

Vivir en los bordes y en las fronteras se da siempre que dos o más culturas se rozan, cuando gentes de distintas razas ocupan el mismo territorio o cuando la clase baja, media, alta e infra se tocan; cuando el espacio entre dos personas se encoge con la intimidad compartida (2016: 19). Esto deviene en un intento de mantener intacta la propia integridad e identidad cambiante y múltiple, como nadar en un nuevo elemento, en un elemento «ajeno» (2016: 135). La narrativa punzante de Eltit y los juegos con el lenguaje de Rivera Garza permiten darle una forma al *habitar los bordes*, encontrando una salida posible que permita confluir y mezclarse a través de la propia hibridación de sus voces narrativas.

María Gabriela Reascos Alvear (2026), «Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en *El cuarto mundo* (1988) y *La cresta de Ilión* (2002)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 188-206.

2.1. Hibridación de las voces de los cuerpos en el borde

La académica Bronislava Greskovicova (2016), en su tesis doctoral *De la otredad al mestizaje: Representación de la inmigración marroquí en la narrativa española contemporánea (1998-2008)*, define la hibridación mediante la multiplicidad de voces autoriales, llegando a la conclusión de que este fenómeno puede ser definido como un proceso teórico de traducción del mestizaje a la sociedad (Greskovicova, 2016: 180). Teniendo en cuenta la teoría narrativa bajtiniana, que hacía referencia a la mezcla de formas lingüísticas como momento de colisión de dos o más perspectivas diferentes sobre un mismo hecho (2016: 181), ambas producciones culturales, situadas en un periodo posterior al colonialismo, permiten establecer la hibridación como una forma de cuestionar las nociones esencialistas tradicionales de la identidad latinoamericana, abarcando temas más allá de la herida poscolonial.

Tatiana Bubnova menciona en el prólogo de *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, una recopilación de algunos de los textos más emblemáticos de Mijaíl Bajtín —república en 2015⁵—, que el dialogismo resulta ser un punto de vista capaz de ofrecer la posibilidad de ver y comprender todos los demás puntos de vista existentes como algo unitario, no como una abstracción del «ser», sino como un acontecer, es decir, su devenir en conjunto con el otro.

En este sentido, Eltit instala desde el inicio una subjetividad narradora atravesada por la alteridad. Antes incluso de acceder al mundo exterior, el feto protagonista adquiere conciencia de sí únicamente en relación con otros cuerpos: el de la madre, que garantiza su existencia biológica, y el de su hermana melliza, cuya presencia interrumpe cualquier posibilidad de individualidad originaria. La experiencia prenatal aparece así configurada como un espacio de coexistencia conflictiva donde el sujeto se reconoce a partir de un vínculo constitutivo con la diferencia. Según relata el narrador: «[n]o era justo compartir dualmente el efecto del encierro, sometidos a un triángulo anómalo y desesperante [...] Todos mis impulsos se extendían más allá de los límites supuestos [...] la instalación del dolor entre nosotros fue la primera forma de entendimiento que encontramos» (Eltit, 2022: 28-29). El dolor compartido opera aquí como la primera forma de relación con el otro y como el mecanismo mediante el cual se delinear los límites de una identidad todavía en formación. De este modo, la novela sitúa el origen de la subjetividad en una experiencia de

⁵ Los textos compilados son extractos del autor redactados en diferentes etapas de su vida, desde *Problemas de la poética de Dostoiévski* (1929) hasta *Hacia una filosofía del acto ético* (1920-1924). Por esto, la cita y bibliografía se corresponden con el año de la antología, mas no de los textos originales.

María Gabriela Reascos Alvear (2026), «Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en *El cuarto mundo* (1988) y *La cresta de Ilión* (2002)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 188-206.

interdependencia corporal que desdibuja las fronteras entre el yo y los otros, convirtiendo el espacio uterino en el primer escenario donde se configuran simultáneamente identidad, alteridad y representación.

Asimismo, el dolor como entendimiento o como forma de hibridación entre las conciencias narrativas se expresa gracias a las problemáticas identitarias y sociales anteriormente descritas, en torno al mestizaje y el género. En el caso de *La cresta de Ilión*, Rivera Garza comienza la trama con la llegada inesperada de una mujer, Amparo Dávila, escritora supuestamente desaparecida, abriendo paso a los conflictos identitarios en tanto la invasión de su territorio por parte de los personajes femeninos y el cuestionamiento, propio de la conciencia de su identidad de género: «[m]e sentí aislado y débil como el exiliado que vive en un país que nunca le resultará familiar. Y tuve que comprender, y aceptar, en ese justo momento, que me había convertido en un apestado de mi propia casa» (2020: 46).

El evidente sentimiento de desarraigo en su propio hogar podría ser considerado como la primera disrupción espacial e identitaria al encontrarse enajenado. Las dos mujeres que permanecen en su casa no solo invaden su territorio, sino también ejercen, a ojos del protagonista, un poder sobre él. La Traicionada, su expareja, y Amparo Dávila, posible aparición fantasmagórica, hablan en otro idioma frente a él, estableciendo el primer límite a través de la hibridación de sus voces: «[l]as oí hablar [...] compartían palabras totalmente desconocidas para mí [...] Para mi total desconcierto, supe que, en el poco o mucho tiempo que llevaban juntas, se habían hecho de un idioma propio [...] No podía hacer nada contra su lenguaje. No podía entrar en él» (Rivera Garza, 2020: 46-47). De este modo, se percibe un borde lingüístico desde el cual surge la mirada hacia lo ajeno —la otra— al no hallarse a sí mismo, al sentirse *desplazado*.

De esta manera, la problemática de la identidad de género en ambas novelas se enuncia desde un posicionamiento frente a lo ajeno. En *El cuarto mundo*, es una problemática que atraviesa toda la historia bajo un contexto sudaca o de mestizaje, pero también se encuentra a través de la hibridación de las voces. El narrador de la primera parte de la historia podría ser considerado como un narrador protagonista y testigo; sin embargo, la conexión que se describe con su hermana melliza entrega al lector una perspectiva similar a la de un omnisciente, aludiendo a los pensamientos y sentimientos que ella pudiera experimentar. Esto, no obstante, no es más que un recurso para nuevamente representar la crisis identitaria junto a la otredad más próxima: «¿En qué momento se abrió una fisura en mí? Empecé a ver

el mundo partido en dos [...] mi única oportunidad de reconstrucción era mi hermana melliza. Junto a ella, solamente, podía alcanzar de nuevo la unidad» (Eltit, 2022: 60-62). No es casual que la segunda parte de la novela sea narrada por la melliza. El relevo de la voz narrativa constituye una manifestación formal de la crisis identitaria que atraviesa la obra, en la medida en que la construcción del sujeto solo puede articularse mediante la incorporación de aquella alteridad que aparece como condición de su propia existencia.

En *La cresta de Ilión* esta problemática se devela desde un comienzo, aunque el lector aún no es capaz de reconocerla: «lo que realmente capturó mi atención fue el hueso derecho de su pelvis [...] Tardé mucho tiempo en recordar el nombre específico de esa parte del hueso pero, sin duda, la búsqueda se dio inicio en ese instante. La deseé» (Rivera Garza, 2020: 18). Esta búsqueda será, entre otras cosas, la propia búsqueda de la identidad cuestionada por la misma persona a quien desde el comienzo, desea. El hueso al que hace referencia en esta cita es el título de la obra y, casi de manera circular, es también el final. Esta búsqueda deviene durante toda la narración como una búsqueda a través del borde entre el ser y lo ajeno, lo cual finalmente, devela la identidad de género del narrador.

Según lo anterior, es posible establecer dos vectores para articular una narrativa de los bordes según cada novela, bajo la perspectiva de «la nueva mestiza» de Anzaldúa. En primer lugar, el devenir sudaca como una posible construcción narrativa e identitaria en los límites de las formas posibles de cosmovisión: la posibilidad de un *cuarto mundo*. En segundo lugar, la creación de una nueva forma de espacio liminal del género a través de lo corpóreo-fantasmagórico y de un lenguaje alternativo, dentro de los límites geográficos y culturales: en las orillas.

2.1.1. Lo sudaca o la posibilidad de un *cuarto mundo*

El cuarto mundo (1988) de Diamela Eltit es otro texto donde el título da pie al análisis. En entrevista con Ana María Larraín para el diario nacional *El Mercurio*, la escritora declara que el contexto y las problemáticas sociales fueron una inspiración para su escritura:

Utilicé este título en dos sentidos. Por un lado, habría un cuarto mundo —que sería un mundo más oscuro que habita en cada uno de nosotros—, dentro de lo cultural. Y a su vez, en ese mismo espectro habría una referencia objetiva al Tercer mundo que nosotros habitamos en Latinoamérica (1989: s.n.)⁶.

En ese sentido, la autora logra abordar temas identitarios que se enlazan entre sí, entregando en esta novela una posibilidad de pensar y representar otras formas de mundo

⁶ Recuperado de: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93631.html>.

María Gabriela Reascos Alvear (2026), «Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en *El cuarto mundo* (1988) y *La cresta de Ilión* (2002)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 188-206.

posible, basada en los hechos históricos.

Respecto de las identidades sexuales y de género, Nelly Richard (2018), en *Abismos temporales*, plantea que una de las tareas centrales de las representaciones culturales —y del feminismo en particular— consiste en *desencionalizar* las categorías identitarias. Esto supone desarticular la idea de una identidad preconstituida y estable, basada en una correspondencia normativa entre cuerpo, origen, atributos, roles y valores. Al mismo tiempo, implica evidenciar que las nociones de feminidad y masculinidad responden a construcciones históricas y sociales antes que a determinaciones naturales. En consecuencia, las identidades de género pueden ser entendidas como procesos abiertos, atravesados por disputas de sentido y susceptibles de transformación, más que como categorías absolutas o permanentes (Richard, 2018: 46).

Así, Diamela Eltit, como portavoz de la lucha de género en Sudamérica, se presenta no tan solo como militante vinculada a estas demandas, sino también como escritora y representadora cultural al (re)plantear formas de cosmovisión. En el artículo de Eugenia Brito de la antología *Escribir en los bordes* (1990), donde analiza la novela *Por la patria* (1986), la escritura de Eltit se presenta como un texto capaz de convertirse en un dispositivo «sociocentro» generador de una alternativa frente a la alienación del territorio colonizado: una voz colectiva del reducto patrio indígena en sustrato que busca un despojamiento en su presente mestizo. Así, crea un «cuarto mundo» donde el origen sudamericano, es decir, el mestizaje, representa un valor esencial para la construcción de la identidad pues tiene atributos que se soslayan con la violencia exterior, en la cual las relaciones filiales deben ser hibridadas para poder superponerse ante la voz dominante.

Eltit mezcla, a su vez, lo sudaca con las problemáticas de género, pues representa a las disidencias sexuales situadas dentro de los roles de la sociedad, de la comunidad sudaca, con atributos que permiten esclarecer la importancia del cuerpo como un borde más que habitar. Esta interacción discursiva se relaciona con la narrativa del borde y aporta a la conceptualización de Anzaldúa ya no solo como la nueva mestiza, sino, de manera inclusiva, como los nuevos mestizos del cuarto mundo: una cosmovisión abierta y, tal vez, no tan utópica.

Sin embargo, el final de la primera parte de la narración no parece ser tan alentador. Eltit provoca al lector al representar situaciones bastante cuestionables para la sociedad occidental. En primer lugar, el adulterio: «Mi madre precipitó el encierro. Desplomó el

María Gabriela Reascos Alvear (2026), «Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en *El cuarto mundo* (1988) y *La cresta de Ilión* (2002)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 188-206.

universo, confundió el curso de las aguas, desenterró ruinas milenarias y atrajo cantos de guerra y podredumbre. Mi madre cometió adulterio» (2022: 125). La situación de adulterio, en tanto cuerpo y mirada ajena, presenta no solo un conflicto para el argumento, sino también una forma de evidenciar las violencias que, pese a la posibilidad de un cuarto mundo, siguen latentes. El sentimiento de vergüenza, tanto para el padre de familia como para los hijos y la propia madre, termina por concretarse en travestir la imagen, la sexualidad y el desarraigo interior.

En segundo lugar, ya en la última parte de la historia, la relación filial se concreta más allá de los parámetros establecidos desde el Occidente. Teniendo en cuenta el mestizaje español con el indígena, Eltit desafía la materialidad del cuerpo al involucrar sexualmente a dos hermanos mellizos, es decir, al retratar una escena de incesto:

Mi hermano mellizo adoptó el nombre de María Chipia y se travistió de virgen. Como una virgen me anunció la escena del parto. Me la anunció. Me la anunció. La proclamó. Ocurrió una extraña fecundación en la pieza cuando el resto seminal escurrió fuera del borde y sentí como un látigo deshecho [...] Evolucionábamos hacia un compromiso híbrido, antiguo y asfixiante que nos sumergió en una inclemente duda [...] Yo, una de ellos, caí en laxitud después de la lujuria, sin forma ni cuerpo y con una espantosa fractura moral (2022: 135-136).

Así, este párrafo parece resumir con exactitud las problemáticas abordadas y representadas por la autora. El mestizaje se plantea no sólo en términos de raza, sino también de cultura, género y sociedad, de lo ontológico del ser, de lo primitivo del lenguaje y de lo verosímil de la ficción. El compromiso híbrido que supone prestar una identidad a la otra para sobrevivir a la fractura moral primera, a las enseñanzas religiosas occidentales, al cuerpo sin forma por la lujuria; todo eso para escurrirse fuera de los bordes como una forma de vida posible: atravesar el dolor de la herida de la violencia que ejerce el poder.

Diamela Eltit es consciente de este reflejo en su obra pues ella misma ha puesto en evidencia la necesidad de escuchar el dolor que nos parezca más próximo y más político⁷, y de establecer una política para escuchar el dolor, pero también una política del goce, es decir, habitar los territorios del dolor y del goce o examinar ese espacio, pues es allí donde los conceptos y las prácticas metropolitanas (occidentales) «se encarnaron en los cuerpos locales, ese circuito histórico-poético en que las múltiples periferias y sus contextos aledaños tejieron un relato que impuso una ficción en medio del programa duro de la dominación más terca

⁷ Fragmento parafraseado del artículo escrito por la autora para el texto *Por un feminismo sin mujeres*, publicado durante el 2011 por la Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS) en Chile.

que tanto conocemos» (Eltit, en Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual, 2011: 25).

Esta obra es una forma literaria representativa para demostrar que, después de todo, lo sudaca no habita en los centros, sino que forma parte de una devaluada provincia global; ser sudaca es tener un cuerpo totalmente provinciano o periférico: «Así lo pienso. Pienso hoy en cuerpos que duelen y que gozan. Y sigo pensando, como siempre, en ciertos cuerpos siempre a medio camino de un complejo, atormentado pero liberador túnel decididamente político» (Eltit, 2022: 29). Así, al final de la novela esta autoconciencia sudaca, más allá del cuerpo, se vuelve tangible: quien estaba pariendo al engendro del incesto era ella, Diamela Eltit.

2.1.2. El género o lo único que quedan son los huesos

Marcela Lagarde y de los Ríos (2018) define el género como una teoría amplia que abarca categorías, hipótesis, interpretaciones y conocimientos relativos al conjunto de fenómenos históricos construidos en torno al sexo. La historia del mestizaje es uno de esos fenómenos. Si el género está presente en el mundo, en las sociedades, en los sujetos sociales, en sus relaciones, en la política y en la cultura, es en la palabra, el lenguaje, donde se marca y significa el sexo y se inaugura el género (Lagarde y de los Ríos, 2018: 7).

Rivera Garza propone desde el título, al igual que Eltit, la cresta ilíaca como la expresión corporal que determinaría o vislumbra la verdadera identidad de cada persona: ese hueso que llamó la atención del protagonista, hasta entonces considerado como un hombre y una masculinidad más, en un intento de plantearse dentro del espectro dominante. Sin embargo, precisamente a partir de esa representación física, se justifica lo dicho respecto al género en tanto construcción que puede ser reconsiderada y reconstruida.

Según plantea Lagarde y de los Ríos, el reconocimiento social de las personas se produce mediante un proceso continuo de identificación que se prolonga a lo largo de la vida. En dicho proceso, cada sujeto es interpretado por los demás a partir de marcas corporales, modos de hablar, acciones, comportamientos, actitudes y formas de relacionarse. La voz, el cuerpo y las prácticas cotidianas funcionan así como elementos que permiten situar a cada individuo dentro de categorías de género socialmente reconocibles. En este sentido, una persona es leída no solo por lo que hace, dice o piensa, sino también por el conjunto de posibilidades y restricciones que organizan su experiencia. De este modo, la construcción del género se inscribe tanto en el cuerpo histórico como en el cuerpo vivido, configurando

formas específicas de ser y actuar en el mundo (Lagarde y de los Ríos, 2018: 8).

Estos límites son parte de la narrativa de los bordes en la medida que la voz narrativa él/ella juega un rol más allá de la búsqueda de su propia identidad, puesto que expresa su propia conceptualización de la experiencia dentro de aquellos bordes: «[e]l margen no es un destino, sino una vocación, [quien centrífuga] encuentra la manera de producir los márgenes que, a la orilla de la orilla, amplían nuestro sentido de lo real y de lo posible» (Rivera Garza, en Martín-Flores, 2010: 245). La autora es centrífuga al proponer, en esta novela del borde, un espacio narrativo donde los diálogos, las acciones y sus efectos en direcciones contrarias se asemejan con lo fantástico, y más aún, habitan la realidad.

Al respecto, se puede encontrar un diálogo entre lo que describe Anzaldúa sobre la nueva mestiza, sobre esa identidad bordeada al reconocerse dentro de la amplitud de lo real, de la ambivalencia, y lo que experimenta el/la protagonista de la novela:

Ella tiene ese miedo / que no tiene nombres / que tiene muchos nombres / que no sabe sus nombres / Ella tiene ese miedo que ella es una imagen / que va y viene / se aclara y oscurece / el miedo de que ella es el sueño / dentro del cráneo de otra persona.

Ella tiene ese miedo / de que si se quita la ropa / echa a un lado su cerebro / se despega la piel / que si se seca / los conductos / sanguíneos / separa la carne del hueso / extrae la médula.

[...] Ella tiene ese miedo de que si excava en sí misma / no encontrará a nadie / de que cuando por fin «llegue» / no encontrará sus muescas en los árboles (Anzaldúa, 2016: 91).

En primer lugar, ella tiene ese miedo de ser un sueño dentro de la otra persona, de verse reflejada en otro y no reconocerse a sí misma como quisiera. Con la aparición de Amparo Dávila, la narración toma aspectos de lo fantástico y de lo real que desestabilizan al narrador protagonista, provoca su retroceso: «algo sucede en el mundo cuando uno retrocede. Ese lento trance a través del cual el sujeto se aleja del objeto y se aproxima, de espaldas, hacia el lugar que no se puede ver» (Rivera Garza, 2020: 117). El lugar oculto tras la aparición de la escritora desaparecida es su propia identidad: no ser capaz de verse a sí mismo y reconocerse como mujer, por el miedo al encontrar en el otro, en el límite que los separa, la verdad.

Lila McDowell Carlsen (2010) menciona que las teorías de Butler y Sargisson sobre género y utopismo informan esta lectura de la novela en relación con nuevas formas de utopía como alternativa al orden patriarcal. La novela, que se desarrolla a lo largo de una frontera borrosa entre Estados Unidos y México, crea un espacio utópico donde las figuras marginales se mueven libremente a través de las divisiones nacionales y de género. Es una narrativa que

María Gabriela Reascos Alvear (2026), «Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en *El cuarto mundo* (1988) y *La cresta de Ilión* (2002)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 188-206.

sugiere un proyecto para reconfigurar los límites geográficos y culturales de tal manera que podría considerarse (o pensarse) como una utopía de género (McDowell Carlsen, 2010: 229).

Estas marcas se proponen al lector desde el epígrafe, el cual es una cita de Steve McCaffrey tomada de *Panopticon* (1984):

(the textual intention presupposes readers who know the language conspiracy in operation)... (that the mark is not in-itself but in-relation-to-the-marks)... (that the mark seeks the seeker of the system behind the events)... (that mark inscribes the I which is the her in the it which meaning moves through) (Rivera Garza, 2020: 11).

De este modo, no solo queda de forma explícita la intención textual y lo que se espera de la lectura —del lector—, sino también una clave interpretativa: el yo, que es ella en ello, comienza a desintegrarse, cuyo significado recorre la novela hasta llegar al final, donde queda develado.

Gabriela Mercado (2007) también advierte de que el proceso de deconstrucción en esta novela está marcado por la voz narradora. Su dualidad se convierte en un sistema donde el centro está siendo adoptado por la inexistente pero dominante identidad masculina, mientras que en la periferia queda la silenciada identidad femenina. De esta forma, se permite vislumbrar el género como una concepción que esclarece este proceso, una identidad manipulable cuyos bordes pueden ser eliminados y reconstruidos (2007: 62-63).

De esta manera, Rivera Garza presenta el género como un mundo de posibilidades que deberían responder al deseo personal. Así, la protagonista de *La cresta de Ilión* es una figura llevada a los extremos, una mujer que reniega de su sexualidad hasta el punto de alucinar ser hombre (Mercado, 2007: 68-69): «[d]esde ahí, desde Ilión, desde su cresta, Ulises partió de regreso a Ítaca después de la guerra. Sonreí al recordar también que la pelvis es el área más eficaz para determinar el sexo de un individuo. Todas las Emisarias debieron haberlo sabido para poder dar con mi secreto» (Rivera Garza, 2020: 173).

La referencia a Ulises y la mención a la pelvis terminaron por sentenciar al lector, pues la respuesta siempre estuvo en el título y en el inicio de la novela. La cresta ilíaca ha sido renombrada como la cresta de Ilión, aunque se trate realmente de ese hueso. La autora orienta la lectura al expresar en la nota preliminar que «nuestros cuerpos son llaves que abren sólo ciertas puertas. De hecho, nuestros cuerpos hablan y nuestros huesos son nuestro último testimonio. ¿Nos traicionarán nuestros huesos?» (Rivera Garza, 2020: 6). Esta novela es la forma de la narrativa de los bordes sobre una búsqueda siempre definida, al igual que en *El cuarto mundo*, del origen.

María Gabriela Reascos Alvear (2026), «Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en *El cuarto mundo* (1988) y *La cresta de Ilión* (2002)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 188-206.

3. CONCLUSIONES

Los estudios de las voces narrativas de ambas autoras han dejado entrever el diálogo que persiste con lo propuesto por Anzaldúa en 1987. Es ella quien propone que las personas que habitan los espacios fronterizos, es decir, frente a lo ajeno, pueden ser consideradas como *personas-fantasma* sujetos que transitan permanentemente entre bordes, territorios y mundos. Diamela Eltit propone una nueva forma de mundo en el cuarto orden como *lo sudaca*: la comunidad mestiza enajenada que habita aún en la sociedad hegemónica, denunciando la violencia y la marginalización, sin dejar de lado las problemáticas de la identidad y del género. Por su parte, Rivera Garza parece haber tomado lo fantasmagórico para situar la realidad dentro de lo fantástico, para despojar al lenguaje de lo que parece estar establecido.

Desde esta perspectiva, la frontera deja de entenderse exclusivamente como una delimitación geográfica para constituirse en una condición existencial, histórica y discursiva que atraviesa las formas de subjetivación contemporáneas. Tanto en Diamela Eltit como en Cristina Rivera Garza, esta condición fronteriza se manifiesta mediante voces narrativas inestables, escindidas o híbridas, que ponen en cuestión las nociones de identidad fija, unidad subjetiva y pertenencia absoluta.

En el caso de Diamela Eltit, la hibridez narrativa permite la formulación de una nueva concepción de mundo articulada desde aquello que la autora identifica como *lo sudaca*. En *El cuarto mundo*, la comunidad mestiza aparece marcada por la enajenación y por las múltiples formas de violencia que acompañan los procesos históricos de marginalización dentro de las sociedades hegemónicas. Sin embargo, esta denuncia no se limita al plano social o político, sino que se proyecta también sobre las problemáticas de la identidad y del género. La fragmentación de las voces, la inestabilidad de los cuerpos y la imposibilidad de sostener una subjetividad autónoma evidencian que la experiencia mestiza no puede ser representada desde categorías homogéneas o cerradas. Por el contrario, la novela insiste en mostrar que la identidad emerge desde el conflicto, la convivencia con la alteridad y la conciencia permanente de una fisura constitutiva.

Por su parte, la narrativa de Cristina Rivera Garza parece apropiarse de lo fantasmagórico para situar la realidad en un espacio de indeterminación donde los límites entre lo real y lo fantástico se vuelven porosos. Lo espectral no constituye únicamente un recurso temático o estético, sino una estrategia narrativa que desestabiliza las formas convencionales de representación. A través de esta operación, la autora cuestiona los

regímenes de sentido que organizan la experiencia y despoja al lenguaje de su aparente estabilidad, revelando las tensiones, silencios y exclusiones que lo atraviesan. De este modo, la figura del fantasma se convierte en una forma de resistencia frente a las categorías normativas mediante las cuales se ordena la realidad.

En ambas autoras, la hibridez de las voces narrativas y la presencia de subjetividades atravesadas por la alteridad permiten comprender que la frontera no constituye un espacio periférico respecto de la experiencia latinoamericana, sino uno de sus núcleos constitutivos. La narrativa de los bordes no puede sino comenzar desde la definición de «la nueva mestiza» acuñada por la escritora chicana, pues esta categoría recorre como una herida común, representada tanto en la configuración de las corporalidades como en la construcción de las voces narrativas, gran parte de la producción literaria del continente. La frontera, entendida como lugar de contacto, conflicto y transformación, se convierte así en una clave de lectura para comprender los procesos de formación identitaria en América Latina.

Las novelas analizadas demuestran que las identidades no se constituyen desde posiciones estables o acabadas, sino desde una relación permanente con la diferencia, la memoria y la alteridad. En consecuencia, las voces narrativas de Eltit y Rivera Garza no solo representan sujetos fronterizos, sino que convierten a la propia narración en un espacio fronterizo desde el cual pensar críticamente las relaciones entre cuerpo, género, comunidad e historia.

La narrativa de los bordes no puede sino comenzar desde la definición de *La nueva mestiza* acuñado por la escritora chicana, pues surca, como una herida común que ha sido representada tanto en la hibridación de las voces como en las corporalidades, todo el continente latinoamericano. Por ende, articula todo intento de narrar desde la autoconciencia histórica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO MARTÍNEZ, Alexandra (2018), «El cuarto mundo de Diamela Eltit: Una resignificación de la idea de género», *Revista de Estudios Bolivianos*, 28, pp. 33-51.
- ANZALDÚA, Gloria ([1987] 2016), *Borderlands / La frontera. La nueva mestiza*, trad. Carmen Valle, Madrid, Capitán Swing.
- BUBNOVA, Tatiana (2015), «Prólogo», en Mijaíl Bajtín, *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, trad. y ed. Tatiana Bubnova, Buenos Aires, Ediciones Godot, pp. 9-25.
- BERENGUER, Carmen, BRITO, Eugenia, ELTIT, Diamela, OLEA, Raquel, ORTEGA, Eliana y
- María Gabriela Reascos Alvear (2026), «Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en *El cuarto mundo* (1988) y *La cresta de Ilión* (2002)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 188-206.

- RICHARD, Nelly (eds.) (1990), *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- COORDINADORA UNIVERSITARIA POR LA DISIDENCIA SEXUAL (ed.) (2011), *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia sexual*, Santiago de Chile, Alfa Beta Artes Gráficas.
- ELTTT, Diamela ([1988] 2022), *El cuarto mundo*, Madrid, Editorial Periférica.
- GONZÁLEZ SOSA, Ignacio (2017), «Fronteras textuales en *La cresta de Ilión* (2002): la identidad latente en los bordes de un epígrafe», *FILEY*, 270, pp. 37-41.
- GRESKOVICOVA, Bronislava (2016), *De la otredad al mestizaje: Representación de la inmigración marroquí en la narrativa española contemporánea (1998-2008)*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Ana Isabel Planet Contreras y la Dra. Asunción Rallo Gruss, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- HIND, Emily (2005), «El consumo textual y *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 31, n.º 1, pp. 35-50.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2018), *Género y feminismo*, México, Siglo XXI Editores.
- LARRAÍN, Ana María y ELTTT, Diamela (1989), «El trabajo es la vida y mi vida», *El Mercurio*, 21 de mayo de 1989, en [www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93631.html] (25/02/2026).
- MARTÍN-FLORES, Mario (2010), «De contratexto y contra aquello en *La cresta de Ilión*», de Cristina Rivera Garza», en Oswaldo Estrada (ed.), *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*, Ciudad de México / Chapel Hill, The University of North Carolina at Chapel Hill y UC-Mexicanistas, pp. 243-250.
- MATEOS-VEGA, Mónica (2012), «Cristina Rivera Garza “altera la realidad y la describe de manera alucinante”», *La Jornada*, 21 de junio de 2012, en [<https://www.jornada.com.mx/2012/06/21/cultura/a04n1cul>] (13/03/2026).
- MCDOWELL CARLSEN, Lila (2010), «“Te conozco de cuando eras árbol”: Gender, Utopianism, and the Border in Cristina Rivera Garza’s *La cresta de Ilión*», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 64, n.º 4, pp. 229-242.
- MERCADO, Gabriela (2007), «Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en *La cresta de Ilion* de Cristina Rivera Garza», *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 22, pp. 45-75.
- ORTEGA, Julio (1990), «Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit», *La Torre*, Año IV, 14, pp. 229-241.
- RICHARD, Nelly (2018), *Abismos temporales*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
- RIVERA GARZA, Cristina ([2002] 2020), *La cresta de Ilión*, Madrid, Tránsito Editorial.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (2018), *Los unos y los otros. Comunidad y alteridad en la literatura latinoamericana*, Villa María (Córdoba, Argentina), Eduvim – Editorial Universitaria de Villa
- María Gabriela Reascos Alvear (2026), «Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en *El cuarto mundo* (1988) y *La cresta de Ilión* (2002)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 188-206.

María.

SALDÍVAR-HULL, Soni ([1987] 1999), «Introducción», en Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera*.

The New Mestiza, 2.^a ed., San Francisco, Aunt Lute Books, pp. 13-28.

SOSA, Elizabeth (2009), «La otredad: una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo»,

Letras (Instituto Pedagógico de Caracas), vol. 51, n.º 80, pp. 349-372.

María Gabriela Reascos Alvear (2026), «Narrativa de los bordes: hibridación de las voces de los cuerpos fronterizos en *El cuarto mundo* (1988) y *La cresta de Ilión* (2002)», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 188-206.



NARRAR LA ENFERMEDAD: CUERPO E IDENTIDAD EN *TODO LO QUE APRENDIMOS DE LAS PELÍCULAS* DE MARÍA JOSÉ NAVIA

NARRATING ILLNESS: BODY AND IDENTITY IN *TODO LO QUE APRENDIMOS DE LAS PELÍCULAS* BY MARÍA JOSÉ NAVIA

LUZ E. SERRANO DÍAZ

<https://orcid.org/0009-0001-5001-6997>

luze.serrano1@gmail.com

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

EDUARDO TADEO FERRER CHÁVEZ

<https://orcid.org/0009-0000-7076-9913>

eduferrer0825@gmail.com

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

Resumen: En la narrativa latinoamericana contemporánea escrita por mujeres, diversas obras han desafiado las categorías tradicionales de análisis al explorar temas ligados al cuerpo y la identidad. Sin embargo, existe un desfase entre esta producción y su sistematización crítica, lo que ha limitado la incorporación de autoras como María José Navia a debates académicos consolidados. El presente trabajo examina la relación entre enfermedad, cuerpo e identidad en los cuentos «Mal de ojo» y «Dependencias» de *Todo lo que aprendimos de las películas* (2023). El abordaje se fundamenta en las perspectivas de Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (2009), quienes conciben la enfermedad como una superficie de proyección de tensiones socioculturales, y de Begonya Sáez (2007), quien entiende la identidad como una construcción relacional. A partir de estos marcos, se examina cómo los relatos de Navia representan cuerpos enfermos que desestabilizan la autopercepción y los vínculos con el entorno social. Se concluye que la enfermedad opera como un lenguaje que visibiliza la fragilidad de la identidad, explorando los límites del sujeto en contextos donde la estabilidad del yo depende de redes discursivas inestables.

Palabras clave: cuerpo, enfermedad, identidad postmetafísica, narrativa latinoamericana, María José Navia.

Abstract: In contemporary Latin American narrative written by women, several works have challenged traditional analytical categories by exploring themes linked to the body and identity. However, a discrepancy exists between this literary production and its critical systematization, which has limited the incorporation of authors such as María José Navia into consolidated academic debates. This paper examines the relationship between illness, body, and identity in the short stories «Mal de ojo» and «Dependencias» from *Todo lo que aprendimos de las películas* (2023). The approach is grounded on the theoretical perspectives of Javier Guerrero and Nathalie Bouzaglo (2009), who conceive illness as a surface for projecting sociocultural tensions, as well as Begonya Sáez (2007), who understands identity as a relational construction. From these outlines, the study examines how Navia's stories represent diseased bodies that destabilize self-perception and ties to the social environment. It concludes that illness operates as a language that highlights the fragility of identity, exploring the limits of the subject within contexts where the stability of the self is reliant on unstable discourse networks.

Keywords: body, illness, post-metaphysical identity, Latin American narrative, María José Navia.

1. LA PARADOJA DE LA LITERATURA INDIGESTA

En 2023 se publica el libro de cuentos *Todo lo que aprendimos de las películas*, escrito por la autora chilena María José Navia. Fue finalista del VII Premio Internacional Ribera del Duero y editado bajo el sello Páginas de Espuma. María José Navia es doctora en Literatura y Estudios Culturales por la Universidad de Georgetown y también ejerce su formación académica siendo profesora en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Antes de 2023 ya contaba con una trayectoria destacada como finalista en diversos certámenes y había obtenido el premio Mejores Obras Literarias del Ministerio de las Culturas de Chile por su novela *Una música futura* (2019). *Todo lo que aprendimos de las películas* ha sido bien recibida por importantes medios culturales a nivel nacional e internacional: Pablo Retamal N. la destaca como «la mejor cuentista chilena» (2023: s.n.) y Roberto Careaga la sitúa en el plano de narradores latinoamericanos pues «renueva la literatura del continente» (2023: s.n.). Fue entrevistada en *Revista Intervalo* (2023) y en *El País* (2022); Cristina Rivera Garza la ha elogiado como una «navaja bien afilada» por su precisión técnica y Alejandro Zambra por su «sobria belleza», según el *Dossier de prensa* que comparte la editorial en su página web (2023)¹. Es paradójico que, dada la clara relevancia de la autora en medios culturales, no se le haya prestado atención suficiente en medios académicos.

¹ Su actividad paraliteraria es igualmente prolífica: entre 2013 y 2016 mantuvo una presencia constante en plataformas digitales como *Suburbano*, *Nagari Magazine*, *Revista Intemperie* o *Terminal*, donde publicó un vasto corpus que abarca principalmente la crónica y la reseña de películas y libros; actualmente colabora de forma regular en el suplemento *Revista de libros* de *El Mercurio*.

Luz E. Serrano Díaz y Eduardo Tadeo Ferrer Chávez (2026), «Narrar la enfermedad: cuerpo e identidad en *Todo lo que aprendimos de las películas* de María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 207-221.

Mikaela Huet-Vray Nieto comenta, en uno de los pocos artículos disponibles sobre Navia², que la autora todavía está entrando al panorama literario y, «por lo reciente de su obra, faltan todavía estudios académicos sobre la colección de 2023 de Navia» (2024: 62). Más que una simple consecuencia de su novedad editorial, este hecho representa una situación difícil para la cuentística latinoamericana contemporánea escrita por mujeres a causa de tres principales factores. 1) Existe un desfase entre la producción literaria contemporánea y su sistematización crítica. La velocidad con la que circula el libro supera la capacidad de la academia para incorporar, procesar y situar obras dentro de debates ya consolidados y, así, aunque existen marcos teóricos sólidos para pensarlas, la obra de diversas autoras todavía no ha sido integrada en esas discusiones. 2) La naturaleza de gran parte de la narrativa contemporánea escrita por mujeres tensiona las categorías tradicionales de la literatura y desplaza los límites del cuento. Este fenómeno define la relación de las obras con la Institución Literaria³ y, en ese sentido, son difíciles de procesar porque son difíciles de clasificar: toman decisiones estilísticas que se alejan de las convenciones formales del género, lo que dificulta su inscripción en marcos teóricos concretos. 3) Dicho carácter inclasificable se enfrenta a una segunda dificultad que proviene del tipo de experiencia que los textos intentan nombrar. Incluso si no existe ambigüedad respecto a su pertenencia a un género literario, las narrativas contemporáneas se caracterizan por explorar tópicos complejos y ambiguos que se resisten a una conceptualización clara o sencilla. La doctora Anna Boccuti señala que son las escritoras hispanoamericanas quienes insisten más en una reflexión sobre mundo a través de escrituras de «lo insólito»⁴, cuya función es la «problematización epistemológica y ontológica de lo real y del sujeto» (Boccuti, 2020a: 156-157). Dicha insistencia también se describe como una «poética de la perversión» producida por una condición de silenciamiento y opresión en el sistema patriarcal, la cual «does not celebrate but rather rejects and “perverts”/distorts/misrepresents/changes the traditional representation of women as something perfect/abstract/idealized» (Alpini, en Boccuti, 2020b: 11).

² En «“Soplaré, y soplaré, y la casa... jamás derribaré”: las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samanta Schweblin y María José Navia» (2024), Mikaela Huet-Vray Nieto analiza el tropo de la «casa símbolo» a través de las tres autoras mencionadas.

³ Entendiéndola como el conjunto de condiciones estructurales que regulan la función de una obra dentro de la sociedad (Bürger, 1974).

⁴ Concepto considerado como una macrocategoría que engloba a «las escrituras de la rareza», lo fantástico, lo inusual, entre otros (Boccuti, 2020a: 155).

Luz E. Serrano Díaz y Eduardo Tadeo Ferrer Chávez (2026), «Narrar la enfermedad: cuerpo e identidad en *Todo lo que aprendimos de las películas* de María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 207-221.

Boccuti resalta, por ejemplo, su reiterado uso de la ironía como «an effective tool for rethinking and re-shaping androcentric values, models and discourses from a female-situated and feminist perspective» (Boccuti, 2020b: 12). Escribir sobre la literatura latinoamericana escrita por mujeres, pues, implica un esfuerzo sobresaliente porque se trata de obras que activamente buscan la ambigüedad y reflexionan sobre ella: en su intento por destruir y reconstruir la realidad, destruyen las herramientas críticas hegemónicas para acercarse a ellas. Esta tensión sobre la categorización de la literatura es evidente en *Todo lo que aprendimos de las películas*, donde Navia presenta cuentos que se entrelazan y personajes que adquieren mayor complejidad al transitar por múltiples relatos. Sus protagonistas, mujeres de diferentes edades, atraviesan momentos de desesperanza mientras navegan sus relaciones consigo mismas y con el mundo que les rodea; sororidad, maternidad, soledad, enfermedad y el paso del tiempo son algunas de las líneas que se exploran en los cuentos. Las temáticas mezcladas de los cuentos se amplifican entre sí y crean una antología compleja de leer y analizar.

No es fácil hablar críticamente de un corpus que rápidamente busca reinventarse. Si no se determina su lugar dentro de la Institución Literaria, se crea una literatura «indigesta»⁵, literatura que no puede consumirse precisamente por no limitarse dentro de las clasificaciones tradicionales y por presentar una «estética abyecta». En palabras de Silvana Mandolessi (2012): una estética de la materialidad del cuerpo, del exceso y del desorden, de lo impuro, de lo ambiguo, convirtiendo la obra en «una fuerza de *desestabilización*, que indica la imposibilidad de trazar límites claros, o en otras palabras, que cuestiona la homogeneidad

⁵ El vocablo «indigesto» ha sido recuperado en el panorama académico contemporáneo a partir de la profesora Barbara Creed y sus estudios alrededor de la monstruosidad y la representación de la mujer en el cine de terror. En 2022, Creed publica *Return of the monstrous-feminine: Feminist New Wave Cinema*, un seguimiento con enfoque contemporáneo a su clásico texto de 1993, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. En él, la profesora estudia el movimiento «Feminist New Wave Cinema» y la representación de lo femenino-monstruoso en su discurso visual a partir de tres principales categorías: películas de horror surreales y sobrenaturales, películas que se adhieren a códigos de realismo, y, principalmente, películas realistas de diversos géneros cuyas protagonistas mujeres no derraman sangre ni participan en actos violentos, «but who, nonetheless, the patriarchal symbolic order regard as monstrous in that they undermine the dictates of patriarchy and designation of proper feminine behaviour» (Creed, 2022: 7-8). La autora relaciona estos personajes con lo que Eric Midelfort describió en su estudio sobre la cacería de brujas como un elemento «indigesto» de la sociedad. En *Witch Hunting in Southwestern Germany: 1562-1684* (1972), el profesor emérito H. C. Erik Midelfort concluye que los grandes «pánicos colectivos» tendían a evidenciar estereotipos sobre brujas, y sugiere que los juicios menores tuvieron la función de delimitar los umbrales de la «excentricidad tolerable», reflejando «fear of a socially indigestible group, unmarried women» (Midelfort, 1972: 195). Comenta el autor que dichos elementos «were a socially disruptive element, at least when they lived without family and without patriarchal control» (1972: 196). El conocimiento inicial de este uso del término se debe a una conferencia virtual impartida por la investigadora Andrea Carretero Sanguino, «Devenir indigesta: corporalidad y abyección en el cuento latinoamericano actual», en la Universidad Autónoma de Yucatán, 11 de noviembre de 2025. No se han encontrado, empero, referencias a él en su obra publicada; la presente reconstrucción genealógica se basa únicamente en fuentes verificables.

Luz E. Serrano Díaz y Eduardo Tadeo Ferrer Chávez (2026), «Narrar la enfermedad: cuerpo e identidad en *Todo lo que aprendimos de las películas* de María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 207-221.

de un sistema, un orden, cierta organización» (2012: 59). Este arte no se limita a la capacidad de producir placer: dado que busca la incomodidad, incomoda al sistema.

La obra de María José Navia resulta significativa dentro de este panorama del cuento contemporáneo por la forma concreta en que vincula la experiencia de la enfermedad —y su red de discursos— con la construcción del yo en entornos cotidianos. En este sentido, el presente trabajo analiza la relación entre enfermedad, autopercepción e la identidad en los cuentos «Mal de ojo» y «Dependencias» incluidos en *Todo lo que aprendimos de las películas* (2023)⁶, desde las perspectivas teóricas de Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (2009) y de Begonya Sáez (2007), entendidas como ejes conceptuales de análisis y puestas en diálogo con otras aproximaciones provenientes de los estudios sobre identidad, corporalidad, enfermedad y subjetividad contemporánea. Para ello, el análisis se divide en dos apartados. En el primero, se examina la representación de la identidad en los relatos de Navia desde una perspectiva posmetafísica con el fin de mostrar cómo el yo se configura narrativamente; en el segundo, se analiza la enfermedad como una construcción simbólica y social que proyecta tensiones culturales sobre los cuerpos. Finalmente, se sostiene que la enfermedad funciona como un recurso narrativo para pensar los límites del yo en el mundo contemporáneo.

2. LA IDENTIDAD POSMETAFÍSICA

La doctora Begonya Sáez, en su artículo «Formas de identidad contemporánea» (2007), describe el tránsito de la concepción clásica de la identidad hacia la concepción *posmetafísica*, con Michel Foucault y Paul Ricœur. Del primer autor concluye que la identidad es una práctica y esta depende de las relaciones sociales que la rodean. Foucault reflexiona sobre el significado del «cuidado de sí» y afirma que eso conlleva la aceptación de discursos «verdaderos» en tanto que útiles para afrontar lo que configura la realidad para cada sujeto. En este contexto: «[s]e trata, en fin, de “dotar al sujeto de una verdad que no conocía y que no reside en él” (Foucault, 1999: 248-285) a fin de que esa verdad devenga una verdad *para él*» (Sáez, 2007: 46). Si el *sí* es una acción en relación con la realidad, entonces la realidad del sujeto enfermo deviene una verdad específica para el sujeto enfermo.

Sobre Ricœur, por su parte, Sáez resalta la construcción dialéctica de la identidad entre mismidad y alteridad. Si se piensa la identidad solo en clave de la mismidad —la cual remite al *idem* en latín—, lo «otro» es simplemente lo distinto de sí y no cambia lo que uno

⁶ La edición que se estará manejando en este análisis será la primera edición digital, con fecha de febrero de 2023. Todas las referencias a páginas de este libro pertenecerán a esta edición.

Luz E. Serrano Díaz y Eduardo Tadeo Ferrer Chávez (2026), «Narrar la enfermedad: cuerpo e identidad en *Todo lo que aprendimos de las películas* de María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 207-221.

es, pero esta concepción no puede ser cierta porque lo que está fuera de uno mismo no solamente sirve como punto de comparación; el concepto de la ipseidad (*ipse*) permite entender que el sí mismo se ve implicado en el otro, que la alteridad es constitutiva más que solo comparativa. Concluye la autora que la identidad «se hace en la dialéctica que, en el discurso, en la narración, el sujeto establece consigo mismo sin menoscabo de ninguno de los dos aspectos de su ser sí mismo, *idem* e *ipse*: la mismidad y la alteridad» (2007: 47). La identidad se construye narrativamente porque el sujeto se cuenta a sí mismo en relatos; si con la concepción de la mismidad el sí mismo se construye como un discurso frente a otro, con la *ipseidad* nace dentro de una red de diferentes discursos, es aquello que se da en el proceso de narración que señala Sáez. Esta concepción de la realidad —dialéctica de mismidad + alteridad— es el punto de partida para comprender de qué manera la identidad es narrada en los cuentos de María José Navia.

En «Mal de ojo», primer cuento del libro *Todo lo que aprendimos de las películas*, la narradora, Daniela, atraviesa una enfermedad que le hace perder progresivamente la vista mientras experimenta un profundo aislamiento afectivo. A través de este proceso se articula la reflexión de Navia sobre el dinamismo de la identidad contemporánea, desarrollando una ontología dependiente de nombres y de los discursos que la constituyen.

Uno de los recursos más significativos en el relato es la oscilación onomástica. Los personajes son, al inicio, designados mediante conceptos o roles genéricos, «Niño», «Padre», «Ella», y se transforman en individuos con nombre propio en circunstancias específicas: «Niño» deviene Pedro cuando decide quedarse junto a la protagonista (Navia, 2023: 9); «Padre» se convierte en «Mauricio» cuando le ofrece a Daniela unos sobres de azúcar en la cafetería (p. 9). Dicho tránsito del concepto al nombre describe un proceso identitario que depende de las interacciones sociales y del reconocimiento de la alteridad. Una lógica similar atraviesa la autorrepresentación de Daniela a partir de cómo imagina que es percibida: «Pienso si para Padre seré la mujer mochila, la chica libro, la muchacha gris» (p. 8). El nombre, en «Mal de ojo», es una cualidad esencial de una entidad porque está sujeta a la identidad dentro de su individualidad, y cuando la narradora deja de ser llamada «Daniela», pierde la esencia abstracta que sostenía su mismidad. Por esto, cuando se pregunta si para Padre ella será «la muchacha gris», está expresando directamente su miedo, en tanto que sujeto enfermo, a devenir *otra*.

A medida que su visión se deteriora, también lo hace su capacidad de ser vista: «El niño [...] deja de pensar en mí. Mauricio probablemente también me mira. Pero yo ya casi

no lo veo» (p. 14). La pérdida de la vista se vuelve una metáfora de la pérdida de sí, donde la identidad se deteriora al mismo tiempo que desaparece la mirada recíproca. En «Ojos enfermos» (2021), Marta Pascua Canelo analiza las «poéticas del ojo» en la narrativa hispanoamericana y, para entender la obra de Mercedes Halfon, la doctora caracteriza la enfermedad «como elemento regulador de una vida y la medicina como institución determinante en la conformación de una identidad» (2021: 90). Para Pascua Canelo, un cuerpo con una visión alterna recibe una clase de opresión —o de proceso «disciplinatorio», como se verá en el siguiente capítulo— mayor que la de otros cuerpos enfermos, «en la medida en que los modos de ver y de mirar implican también los modos de estar en el mundo y en el cuerpo social» (2021: 88). Así, no sorprende que la narradora de «Mal de ojo» afirme que «No importa lo horrible que sean nuestros pasados, siempre caben en un puñadito de palabras» (Navia, 2023: 10), implicando que las experiencias subjetivas de la alteridad nunca pueden ser aprehendidas en su totalidad por el otro, y que su existencia, pues, nunca puede concretarse. A este respecto, Pascua Canelo señala en su investigación que un paciente sin informe médico «no es nadie, es tan solo un sujeto que debe ser devuelto al marco normativo de la salud a partir de lo que dicta su ficha clínica» (2021: 90). También recupera la reflexión de Georges Canguilhem para advertir que «frente al médico y para este, un organismo enfermo es solo un objeto pasivo dócilmente sometido a manipulaciones externas» (Canguilhem, en Pascua Canelo, 2021: 90) y utiliza la expresión «un cuerpo sin identidad» para caracterizar a los personajes de las obras que estudia (2021: 90). Ante esta experiencia socio-identitaria ambigua, la narradora del cuento de Navia se esconde, se describe a sí misma «[c]omo el musgo. Como una piedra bajo el agua» (p. 7), y comenta: «A veces veo rojo. Y entonces me encierro [...]». Trato de llegar rápido a esconderme» (p. 8). Evidencia, así, que es el entorno social quien convierte las experiencias subjetivas enfermas en cuerpos vacíos: no es Daniela quien se refugia, sino el entorno el que la esconde.

En «Dependencias», el proceso de infertilidad es el detonante que desestabiliza las estructuras de significado que sostenían la vida de los personajes. La autora explora la identidad femenina dentro de una sociedad que define al sujeto a través de la expectativa de la maternidad. La narradora vive bajo la presión de un «otro» abstracto —el conjunto de voces médicas, familiares o simplemente sociales que regulan la experiencia de ser mujer— que *vigila*: «El columpio siempre los confunde. Hace que nos pregunten cosas que no queremos contestar» (p. 35). La mirada médica expone una forma de discurso de poder porque siempre ejerce control sobre la identidad femenina: «Los doctores decían que todo

Luz E. Serrano Díaz y Eduardo Tadeo Ferrer Chávez (2026), «Narrar la enfermedad: cuerpo e identidad en *Todo lo que aprendimos de las películas* de María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 207-221.

estaba bien. [...] Que yo era joven todavía (y acá siempre era yo a la que miraban, la edad de Lucas parecía nunca importar)» (p. 38). Aquí, la edad de Lucas no importa porque solo el cuerpo de la protagonista es leído como responsabilidad. En «Dependencias», la identidad se narra desde una red de discursos de expectativa. Lo que la alteridad espera de ella es la esencia de su existencia, y el cuerpo, en este contexto, más que pertenecerle a ella, les pertenece a dichas expectativas.

La intimidad, pues, es un espacio continuamente atravesado por la voz de la *ipseidad*. La relación con los padres refuerza esta tensión cuando la protagonista esconde las pruebas de ovulación y los juguetes infantiles, evidenciando la vigilancia que la ha acompañado desde siempre: «Sabía que, si les contaba, insistirían en ayudar a pagar los tratamientos (en el mejor de los casos) o me retarían por haber esperado tanto (en el peor)» (p. 37). El relato sugiere que la identidad femenina ha sido educada sin verdadera intimidad, por lo que la narradora teme ser juzgada y ha aprendido a definirse en función de ese juicio.

En «Dependencias», así, el sí mismo está siempre en relación con un otro opaco que regula la experiencia: médicos, familiares, pareja. La infertilidad interrumpe ese sistema al no poder cumplir con su «función» asignada; la narradora queda suspendida en un vacío, donde debe reinventar el sentido de su existencia.

3. LAS METÁFORAS DE LA ENFERMEDAD

En la introducción de su libro *Excesos del cuerpo* (2009), Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo reflexionan acerca de las metáforas relacionadas con las representaciones de la enfermedad. Mientras que cada tipo de enfermedad o método de contagio tiene sus propias asociaciones, la enfermedad en general suele usarse como «[una] pantalla en blanco sobre la que proyectamos miedos, terrores, paranoias, fobias y ansiedades» (2009: 9). El enfermo pasa de ser un individuo que tiene la casualidad de padecer unos síntomas a ser la representación de todo lo que puede salir mal en una persona. Se estigmatiza al individuo como «portador del mal, de lo indeseable» (2009: 11).

Esta cualidad indeseable no se limita a los atributos físicos del sujeto, sino que se convierte en símbolo de cualquier otro mal social imaginable. Los autores ejemplifican a través de la histeria —un mal asociado a las mujeres, principalmente rebeldes o inconformes— y la perversión —un mal asociado con el hombre homosexual— cómo se utiliza el vehículo de la enfermedad, independientemente de si de verdad existe un «mal» en la salud del individuo. El enfermo, al presentarse como oposición a lo saludable, termina

Luz E. Serrano Díaz y Eduardo Tadeo Ferrer Chávez (2026), «Narrar la enfermedad: cuerpo e identidad en *Todo lo que aprendimos de las películas* de María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 207-221.

representando también una oposición a «el cuerpo que el progreso y el bienestar social necesitan» (2009: 23). En otras palabras, la enfermedad es usada como metáfora para representar aquello que se opone a la estabilidad de la sociedad como sistema hegemónico.

Guerrero y Bouzaglo hablan del peso de la enfermedad como metáfora del castigo (2009: 12). Aquel que se enferma, solamente se enferma porque hay algo en su persona que ya estaba previamente averiado, torcido o defectuoso. La enfermedad es el resultado de este proceso, convirtiéndose en un señalamiento físico para el resto de la población, una advertencia. Y es aquí en donde el miedo al contagio no es solamente el miedo a padecer los mismos síntomas que el enfermo, sino también a convertirse en símbolo de lo indeseable y a devenir «otro», a dejar de formar parte de su comunidad.

Esta interpretación refuerza las ideas que presenta Susan Sontag en su libro *La enfermedad y sus metáforas, el sida y sus metáforas* (1980). La autora habla del proceso de «psicologización», a través del cual la enfermedad se asume como una consecuencia del mal psicológico. A través de la psicologización, la enfermedad se amplía como concepto, principalmente con dos hipótesis. La primera es la percepción de cualquier «desviación social» como una patología que, en lugar de ser castigada, debe ser comprendida — médicamente— y curada. La segunda hipótesis es que «toda patología puede ser enfocada psicológicamente» (Sontag, [1980] 2003: 27). Esto presenta a la enfermedad como un hecho psicológico, es decir, quien se enferma es porque *desea* enfermarse, entregando así toda la responsabilidad de la enfermedad al sujeto enfermo y culpabilizándolo (2003: 26-27). Los argumentos de Guerrero, Bouzaglo y Sontag muestran que la enfermedad deja de ser un fenómeno puramente biológico y se entiende socialmente como un defecto de la persona.

Como fue establecido previamente, la protagonista de «Mal de ojo» experimenta un aislamiento profundo, proceso que se ve agravado a causa de su enfermedad. Daniela siente las repercusiones sociales de su enfermedad principalmente en la relación con su madre, quien primero estaba presente física y emocionalmente, pero después de un tiempo, se aburre y abandona cualquier esfuerzo por acompañar a su hija. La narradora comenta: «Eso decía mi mamá, al menos. Cuando todavía me traía. Buena suerte. Eso me sigue escribiendo, a veces, cuando se acuerda, en un mensajito apurado y con corazones de muchos colores que se quedan latiendo en mi pantalla» (p. 14). Casi presintiendo el mismo resultado, la joven teme convertirse en una carga para familiares o amigos; ni siquiera confía la realidad de su situación al resto de las personas a su alrededor para evitar el proceso de otredad al que sería sometida otra vez.

Luz E. Serrano Díaz y Eduardo Tadeo Ferrer Chávez (2026), «Narrar la enfermedad: cuerpo e identidad en *Todo lo que aprendimos de las películas* de María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 207-221.

Su relación consigo misma se torna agria, pues enfrenta las posibilidades de una vida en la que no tiene que lidiar con todos los problemas de su enfermedad: «En mi improbable vida en el extranjero, yo sigo sana. Nunca llega la diabetes, los pinchazos, las bajas de azúcar, los ojos ciegos. Todo lo bueno se esconde en esa ciudad donde fui inexplicablemente feliz» (p. 15). Ese anhelo por una vida saludable y lo que representa se convierte en un luto por la vida que pudo haber tenido: «Pasa mucho, quiero decirle [...] Pasa que no quiero estar acá. Que mi vida era otra cosa, iba a ser otra cosa, podía ser otra cosa» (p. 16). La protagonista fluctúa entre la vida que tiene y la que imagina, entre el cuerpo enfermo y su cuerpo ideal, la presente otredad y la pertenencia que desea. La enfermedad es utilizada como recurso que describe el duelo por el yo perdido.

La enfermedad también permea sus relaciones con el otro, como es el caso de sus interacciones con el conserje de su edificio, quien se preocupa por ella constantemente: «El conserje me acompaña al ascensor cuando me ve llegar. Me dice mi niña. Me pregunta por mis ojitos. Yo le sonrío. Le digo que ya casi no me duele. Eso parece aliviarlo» (pp. 8-9). Aquí, Daniela se ve presionada a renunciar a su comodidad, interrumpiendo su proceso de sanación y mintiendo acerca de su estado para darle prioridad al bienestar del otro. El impacto de su enfermedad es tal que incluso afecta su relación con los objetos a su alrededor, causando que desarrolle un fuerte resentimiento contra las máquinas involucradas en sus procedimientos: «Odio a esta máquina. Nunca había pensado lo mucho que pueden odiarse las cosas. Pero detesto este pedazo de metal con todo el cuerpo» (p. 14). La introducción a *La política cultural de las emociones* (2004) de Sara Ahmed comienza con una afirmación interesante ante esta situación: «Los cuerpos adoptan justo la forma del contacto que tienen con los objetos y con los otros» ([2004] 2015: 19). Para la filósofa británico-australiana, las emociones se generan cuando existe una interacción sociopolítica, por lo que «no deberían considerarse estados psicológicos, sino prácticas culturales y sociales» (2015: 32). Es por eso por lo que las emociones no se «tienen», más bien, estas «crean las superficies y límites que permiten que todo tipo de objetos sean delineados» (2015: 34). No extraña, entonces, que el odio de Daniela se «pegue» a su condición objetiva, porque las emociones mismas ayudan a construir lo que una subjetividad entiende como su condición objetiva. De esta manera, los objetos pasan de ser materiales físicos a otro agente responsable de sus dolores.

Navia también incluye en la historia elementos que permiten distinguir las diferentes marginaciones que suelen acompañar a los procesos de enfermedad; una de ellas, la pobreza: «De un tiempo a esta parte solo me importa que mi sueldo llegue puntual a fin de mes. Aun

Luz E. Serrano Díaz y Eduardo Tadeo Ferrer Chávez (2026), «Narrar la enfermedad: cuerpo e identidad en *Todo lo que aprendimos de las películas* de María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 207-221.

así no me alcanza para las operaciones. [...] Un auto nuevo en mi ojo derecho (cuando el mío se está cayendo a pedazos)» (pp. 26-27). A través de su enfermedad, Daniela encarna la falla del sistema que solo celebra lo productivo y útil. Como escribe Michel Foucault en *Historia de la sexualidad I* (1977), el poder sobre la vida se desarrolló desde el siglo XVII de dos maneras principales, y una fue «el cuerpo como máquina» ([1977] 2007: 168). La utilidad de los cuerpos al sistema económico fue asegurada por diferentes procedimientos de control, sin ningún espacio para desviaciones como la enfermedad (2007: 168). El cuerpo enfermo y su vulnerabilidad son, de esta manera, subversiones de los dispositivos de control que pretenden mantener a los cuerpos como una fuerza útil y productiva.

En el cuento «Dependencias», la infertilidad es socialmente percibida como una enfermedad. La primera señal de esta percepción está en el proceso de diagnóstico, en el buscar errores y desviaciones cuando todo parece indicar que se tiene buena salud pero el cuerpo no cumple con sus deberes sociales. La protagonista ve sus frustraciones reflejadas en Virginia Woolf, quien vio su vida plagada por el constante fracaso de sus doctores: «Porque le prohibían a ella la ciudad y la escritura [...], porque le extrajeron dientes para que no enloqueciera. En todos sus libros los doctores son fraudes o francos villanos» (p. 38). Aquí se comparan dos visiones del mismo hecho: la salud femenina siendo malentendida y poco estudiada en el pasado y en el presente. Esto ejemplifica el proceso de psicologización de Sontag, a través del cual la desviación de la norma se patologiza y se entiende como un fenómeno que necesita curarse —ya sea el espíritu independiente de Virginia Woolf o la infertilidad de la protagonista de «Dependencias»—.

Durante el curso de la historia, la pareja central se expone a incontables tratamientos para «arreglar» su estado de infertilidad. Van a múltiples especialistas, siguen todas las indicaciones, pero las cosas siguen igual: «De nada servían nuestras excusas, se nos estaba acabando el tiempo, sí, pero también nos estábamos llenando de medicamentos. De vitaminas y hormonas que me tenían como poseída» (p. 37). En este ejemplo, los cuerpos se patologizan por su funcionamiento fuera de la norma; la protagonista atraviesa diferentes métodos de reproducción asistida y su pareja recibe diferentes tratamientos psiquiátricos (p. 37). Ambos enfrentan la otredad y la medicalización de sus cuerpos por su incapacidad de alcanzar la expectativa social de convertirse en padres.

En su libro *Making Parents* (2005), Charis Thompson describe el estado involuntario de no tener hijos como uno que quiebra la identidad de género de los padres de diferentes maneras (Thompson, 2005: 5). Thompson escribe que, en una pareja heterosexual que no

sabe la causa de su infertilidad, la mujer enfrenta una carga especial, pues existe la suposición de que la infertilidad es «culpa» de la mujer (2005: 55); la incapacidad de una mujer de convertirse en madre suele interpretarse como una falla inherente de su feminidad (2005: 136). Por otro lado, cuando la infertilidad debe a un factor masculino, los hombres reciben una doble carga de estigmatización, pues no solamente se ve quebrantada su imagen de hombres por su incapacidad de convertirse en padres, sino que además su género se ve cuestionado por la aparente debilidad de su virilidad (2005: 136). En ambos casos, la infertilidad se ve patologizada y convierte al cuerpo del sujeto en un territorio de control.

A pesar de lo desgarradora que puede ser la experiencia de enfrentar la infertilidad cuando se busca un embarazo, los protagonistas deciden que harán este proceso en la soledad, alejados de comentarios y especulaciones de sus conocidos, y a salvo del juicio que los convertiría en un fracaso, en *otros*. Este fracaso biológico, con cada vez más consecuencias físicas y mentales, llega a su culminación cuando la pareja se ve obligada a vender la casa de sus sueños, cuando se resignan a que nunca serán capaces de concebir y, por extensión, permanecerán en este estado de otredad: «Pero un día llegaron. En cuanto la vi junto a su marido y su hija lo supe. Que se quedarían con nuestra casa. Con su luz y todo lo que no había funcionado en su interior» (p. 40). La enfermedad condena a los protagonistas a perder el espacio que legitimaba su existencia, a cederlo a personas «sanas», restituyendo aparentemente el equilibrio social.

4. CONCLUSIONES: LA FUNCIÓN DE UN CUERPO ENFERMO

En los cuentos de María José Navia, la enfermedad y la identidad son entendidas como dos dimensiones inseparables de la condición humana. La enfermedad es un signo de la exclusión y el castigo social; la identidad, un relato constantemente reescrito desde la mirada y su discurso. Así, el diálogo que el sujeto establece consigo mismo se enfrenta a su límite al devenir un cuerpo enfermo, el cual se convierte, pues, en el escenario donde el sujeto reflexiona sobre sí, sobre qué queda de sí cuando los signos de salud y el reconocimiento desaparecen. En «Mal de ojo», la narradora pierde su capacidad de ser percibida porque pierde la red de discursos que aseguran su existencia, y, en un contexto donde solo quien es nombrado *es*, la enfermedad rompe la posibilidad de la narración convencional. En «Dependencias», los protagonistas se ven expulsados de los roles sociales que daban sentido a sus vidas y la enfermedad es una metáfora del fracaso social.

Dichas dinámicas se reiteran a lo largo de los diferentes cuentos de la antología, como sucede en «Bond», narración en la que la protagonista se define a través de la mirada de las parejas de su madre: «Ella era la hija-planta, que estaba siempre en su rincón leyendo o escuchando música. La que, cuando salían a comer afuera, pedía siempre algo barato del menú y masticaba en silencio» (p. 59). Así como los diferentes hombres que aparecen en su vida la perciben como un objeto más del espacio, la protagonista Rebeca reduce las ideas de sí misma para que encajen con la mirada que se le impone. En el cuento «Calima», se habla acerca de una persona que murió a causa de cáncer, y las descripciones de la protagonista muestran la relevancia del discurso en la percepción de la identidad de las personas enfermas: «mi mamá me contó que a Loreto la había derribado el cáncer después de varios años. Esa palabra usó: derribar. Y así la imaginé, en el suelo, sin poder levantarse» (p. 91). La descripción de la madre revela una percepción de identidad totalmente consumida por la presencia del cáncer, hecho que se solidifica al momento de compartir sus ideas con otros.

Desde esta perspectiva, los cuentos de María José Navia exploran las experiencias que, en términos de Boccuti (2020a: 156), problematizan las certezas epistemológicas y ontológicas que organizan la realidad: la enfermedad introduce una dimensión de extrañamiento que desestabiliza las categorías mediante las cuales los sujetos se comprenden a sí mismos y son comprendidos por los demás. Dicho extrañamiento desemboca en lo que Pascua Canelo (2019: 183) observa en las formas alternas de visión, a saber, un nuevo modelo cognoscitivo separado de las lógicas dependientes del poder de la mirada masculina: se revierte la concepción androcentrista de la cultura en tanto que se encuentra un nuevo lugar de percepción e interpretación de la realidad a través de la enfermedad. A su vez, las emociones que atraviesan estas experiencias no aparecen como vivencias exclusivamente individuales, sino como fuerzas relacionales que circulan entre cuerpos, objetos y discursos. En palabras de Ahmed: «las emociones no están ni “en” lo individual ni “en” lo social, sino que producen las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delineados como si fueran objetos» (2015: 34-35). La enfermedad, pues, altera las relaciones afectivas que sostienen las categorías mediante las cuales el mundo adquiere un significado. La problematización de lo real se manifiesta en Navia a través de cuerpos cuyas emociones reorganizan continuamente los límites del yo y los otros.

La enfermedad en *Todo lo que aprendimos de las películas* no se define por su significado médico, sino por la función de un individuo en una determinada sociedad. Estilística y discursivamente, es un recurso que hace visible la fragilidad de la identidad contemporánea,

y, al narrarlo, se expone aquella estructura social que regula la función de los individuos y las condiciones que hacen posible o imposible la estabilidad de sí; es el único punto de partida desde el cual la identidad puede reescribirse, deshacerse y hacerse, volver a pensarse. La enfermedad, pues, es un lenguaje desde el que se visibiliza y dialoga con la vulnerabilidad y la imposibilidad de una identidad estática.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara ([2004] 2015), *La política cultural de las emociones*, trad. Cecilia Olivares Mansuy, Ciudad de México, Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- BOCCUTI, Anna (2020a), «Female Fantastic in Anthologies: Gendering the Genre and its Discourse», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 22, n.º 4, pp. 2-15.
- BOCCUTI, Anna (2020b), «Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?», *Orillas. Revista d'ispanística*, 9, pp. 151-176.
- BÜRGER, Peter ([1974] 1997), *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, Barcelona, Ediciones Península.
- CAREAGA, Roberto, «María José Navia: “De lo muy feliz que me hace leer, también quiero jugar a escribir”», *El Mercurio*, 23 de abril de 2023, en [https://www.circulocriticosarte.cl/images/img_noticias/docu64455bee5e352_23042023_925am.pdf] (26/07/2026).
- CREED, Barbara (2022), *Return of the monstrous-feminine: Femenist New Wave Cinema*, Abingdon, Routledge.
- EDITORIAL PÁGINAS DE ESPUMA (2023), «Dossier de prensa: *Todo lo que aprendimos de las películas*», en [<https://paginasdeespuma.com/imagenes/1673858432DOSSIERPRENSATodoloqueaprendimosdelaspel%C3%ADculas.pdf>] (31/03/2026).
- FOUCAULT, Michel ([1977] 2007), *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, trad. Ulises Guinázú, Madrid, Siglo XXI Editores.
- GUERRERO, Javier y BOUZAGLO, Nathalie (2009), «Introducción. Fiebres del texto – ficciones del cuerpo», en Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (eds.), *Excesos del cuerpo: Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, pp. 9-54.
- HUET-VRAY NIETO, Mikaela (2024), «“Soplaré, y soplaré, y la casa... jamás derribaré”: las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samanta Schweblin y María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, n.º 17, pp. 59-79.
- MANDOLESSI, Silvana (2012), *Una literatura abyecta: Gombrowicz en la tradición argentina*, Ámsterdam, Ediciones Rodopi.
- Luz E. Serrano Díaz y Eduardo Tadeo Ferrer Chávez (2026), «Narrar la enfermedad: cuerpo e identidad en *Todo lo que aprendimos de las películas* de María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 207-221.

- MIDELFORT, Hans Christian Erik (1972), *Witch Hunting in Southwestern Germany: 1562-1684*, Stanford, Stanford University Press.
- NAVIA, María José (2023), *Todo lo que aprendimos de las películas*, Madrid, Páginas de Espuma.
- PASCUA CANELO, Marta (2019), «La mirada borrosa: poéticas del desenfoque y visiones oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 7, n.º 13, pp. 178-201.
- PASCUA CANELO, Marta (2021), «Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane», *Revista Letral*, 26, pp. 75-106.
- RETAMAL N., Pablo (2023), «Los mejores libros del 2023», *La Tercera*, 2 de diciembre de 2023, en [\[https://www.latercera.com/culto/2023/12/02/los-mejores-libros-del-2023/\]](https://www.latercera.com/culto/2023/12/02/los-mejores-libros-del-2023/) (09/07/2026).
- RINCÓN, Juan Camilo (2022), «Cuentos de lo incierto, la chilena María José Navia habla de su libro *Una música futura*», *El País*, 27 de noviembre de 2022, [\[https://www.elpais.com.co/cultura/gaceta/cuentos-de-lo-incierto-la-chilena-maria-jose-navia-habla-de-su-libro-una-musica-futura.html\]](https://www.elpais.com.co/cultura/gaceta/cuentos-de-lo-incierto-la-chilena-maria-jose-navia-habla-de-su-libro-una-musica-futura.html) (31/03/2026).
- RINCÓN, Juan Camilo y CONSUEGRA, Natalia (2023), «María José Navia: “No me imagino mucho a mis personajes poniéndoles rostro, cuerpo, porque para mí son lenguaje”», *Escaramuza*, 18 de octubre de 2023, en [\[https://escaramuza.com.uy/intervalo/maria-jose-navia-laquo-no-me-imagino-mucho-a-mis-personajes-poniendoles-rostro-cuerpo-porque-para-mi-son-lenguaje-raquo-\]](https://escaramuza.com.uy/intervalo/maria-jose-navia-laquo-no-me-imagino-mucho-a-mis-personajes-poniendoles-rostro-cuerpo-porque-para-mi-son-lenguaje-raquo-) (31/03/2026).
- SÁEZ, Begonya (2007), «Formas de la identidad contemporánea», en Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad: estudios de género y sexualidad I*, Barcelona, Servei de Publicacions de la UAB, pp. 41-50.
- SONTAG, Susan ([1980] 2003), *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, trad. Mario Muchnik, Buenos Aires, Impresiones Sud América SA.
- THOMPSON, Charis (2005), *Making Parents: The Ontological Choreography of Reproductive Technologies*, Cambridge, Massachusetts/London, England, The MIT Press.



**HASTA CUÁNDO ESTE ERROR DESCONSOLADO: UN VIAJE SENSORIAL
POR *MANZANILLA DEL INSOMNIO* (2002) DE IVÓN GORDON VAILAKIS**

**HOW LONG WILL THIS BEREAVED WANDERING LAST: A SENSORY JOURNEY
THROUGH *MANZANILLA DEL INSOMNIO* (2002) BY IVÓN GORDON VAILAKIS**

ALBA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

<https://orcid.org/0009-0008-6196-4125>

albfer25@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: El presente artículo busca abordar la poética sensorial desarrollada por Ivón Gordon Vailakis en su segundo poemario, *Manzanilla del insomnio* (2002), con el objetivo de mostrar cómo la autora concibe el cuerpo como una puerta de acceso a la memoria familiar y a la vivencia colectiva de la diáspora judía en Latinoamérica. A partir de una voz poética que entrelaza la experiencia individual y colectiva, la obra articula una escritura que simultáneamente conecta y desestabiliza los relatos, cuestionando los discursos oficiales que excluyen la pluralidad y el intersticio, así como las voces atravesadas por la interseccionalidad, en la que raza, género y religión configuran una triple condición de vulnerabilidad para los cuerpos desplazados. El estudio propone la lectura del cuerpo como archivo vivo y se centra específicamente en la dimensión del tacto y en el papel de las manos: en primer lugar, en su vinculación con el acto de escritura; en segundo lugar, como un dispositivo de percepción que interviene en la elaboración de juicios y en la expresión de conflictos identitarios y emocionales. Finalmente, las manos adquieren una dimensión íntima y cotidiana al integrarse en gestos y prácticas rituales que remiten tanto al origen judío como a otras culturas que han permeado su identidad interseccional.

Palabras clave: cuerpo, memoria, interseccionalidad, poesía ecuatoriana, Ivón Gordon Vailakis.

Abstract: This article examines a sensorial approach to Ivón Gordon Vailakis's second poetry collection, *Manzanilla del insomnio* (2002), with the aim of demonstrating how the author conceives of the body as a gateway to her familiar memory and to the collective experience of the Jewish diaspora in Latin America. Through a poetic voice that intertwines individual and collective experience, the

work articulates a form of writing that simultaneously connects with and destabilizes narratives, challenging official discourses that exclude plurality and in-betweenness, as well as voices shaped by intersectionality, in which race, gender, and religion constitute a triple condition of vulnerability for displaced bodies. In this sense, the study proposes reading the body as an embodied archive and focuses specifically on the dimension of touch and the role of the hands: first, in their connection to writing; second, as a perceptual device that intervenes in the formation of judgments and in the expression of emotional and identity-related conflicts. Finally, the hands acquire an intimate and everyday dimension as they are integrated into ritual practices that evoke both Jewish origins and the coexistence of diverse cultural traditions, highlighting the construction of an intersectional identity.

Keywords: body, memory, intersectionality, Ecuadorian poetry, Ivón Gordon Vailakis.

Espero el recado del tiempo y no sé si llegará
Porque todo se hundió en el mar
(Gordon, 2021: 18).

1. INTRODUCCIÓN

La poesía de Ivón Gordon Vailakis¹ surge como un recado del agua, un mensaje a la deriva del tiempo en el que se entrecruzan los diferentes espacios y memorias que delimitan la experiencia de un cuerpo lírico fundado en el límite con la frontera. La producción escrita de esta autora nace de la idea de que la memoria personal solo puede ser escrita desde el diálogo con los seres cercanos, a través de los amigos, la familia y en relación con los fragmentos abandonados en el espacio natal, en un ejercicio de elaboración de una memoria colectiva.

En sus dos primeras obras, se expresa este sentido de lo común por medio de la búsqueda de puntos de arraigo en la gestación de una comunidad familiar, en el caso de *Nuestrario* (1987), y una colectividad migrante, en el de *Colibríes en el exilio* (1997). Este fenómeno se corresponde con la necesidad de hallarse a sí misma en medio de los diferentes intersticios que marcan su vida: su experiencia como ecuatoriana migrada a Estados Unidos y como parte de los hijos de la diáspora judía en América Latina a quienes, precisamente, dedica el poemario aquí estudiado: *Manzanilla del insomnio* (2002).

En las palabras preliminares se remite a la memoria de «todas las personas que tuvieron que salir de España por la Inquisición y a las personas que dejaron Europa por la

¹ Como se explicará más adelante, la producción poética de Ivón Gordon Vailakis fue publicada bajo distintos pseudónimos. En este artículo se aludirá a la autora mediante el nombre con el que firmó la obra aquí estudiada, y no con el único apellido con el que aparecen firmados los versos antes citados.

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

persecución Nazi» (Gordon Vailakis, 2002: 7) y, más concretamente, a la de su padre, Henry Klein. Aquí se expone ya el objetivo principal de la obra: indagar en la experiencia colectiva del desplazamiento para restituir la memoria dislocada y fragmentada en el tránsito.

Ahora bien, este descenso a los orígenes tiene una doble motivación más allá de la restitución de la memoria lacerada por el paso del tiempo, ya que atiende también a una búsqueda personal, en la que Gordon combate los silencios que han constituido el quiebre de su propia identidad. Esto es clave para comprender la evolución de su escritura, pues lo que la autora planteará no es solo un modelo histórico alternativo al relato oficial, sino también un espacio en el que haya cabida para su experiencia como mujer racializada en la diáspora. En términos generales, esta pugna por la memoria confronta el silenciamiento que, según Edna Aizenberg (2015), marcó durante décadas los relatos de los exiliados de la Shoá en Latinoamérica² y, más específicamente, se entronca con otro fenómeno reseñado por voces como la de Marla Brettschneider (2016): en los relatos contemporáneos sobre la diáspora femenina, la crítica se ha enfocado principalmente en las experiencias de las asquenazíes, y se ha negado a incluir una nómina de voces racializadas. En ese sentido, la autora confronta un doble silenciamiento en su escritura, lo que deriva en el desarrollo de nuevos modos de representación de la realidad que le permitan integrar dichas identidades.

A partir de aquí, se entiende la paradoja temporal presente desde el subtítulo que acompaña a la primera sección del poemario («Un reloj sin arena»), donde el descenso al origen se plantea ya como una misión imposible. Seguido de él, en el poema inicial la voz poética continúa adentrándose en esta deriva contradictoria:

Como árbol sin raíz
se pierde
en todas las partes del cuerpo
que empiezan con Aleph (2002: 9).

De forma análoga al reloj sin arena, incapaz de medir el tiempo, el árbol sin raíz carece de vida, de punto fijo y de principio; es un ser en fuga cuya extrañeza se vincula con los interrogantes del sujeto lírico ante su propia identidad. Junto a ello, se plantea una última

² Aizenberg (2015) sostiene que, durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, los relatos sobre América Latina y la Shoá quedaron eclipsados por «las historias de los hombres de Hitler perseguidos, ocultos bajo seudónimos y ponchos tejidos a mano, escondidos en refugios selváticos y suburbios anodinos» que «han circulado durante décadas, a veces de forma académica, pero más a menudo adornadas y exageradas» (2015: 8; traducción propia).

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

contradicción: este árbol se pierde en todo lo que comienza con Aleph, lo cual abre un abismo al que el sujeto lírico continúa asomándose, pues el Aleph es la primera letra del abecedario hebreo y, para la cultura judía, contiene en sí mismo el principio y el final. Esto genera la sensación de un proceso laberíntico que se repite sin fin.

Ante esta dispersión, el sujeto se ve obligado a delimitar su búsqueda con la única herramienta que le pertenece plenamente: la escritura del texto que está naciendo en el mismo instante en que el lector comienza a aproximarse a la obra. En esta suerte de evento genésico, se explicita, y, a continuación, se expone la centralidad de la palabra en este viaje hacia la raíz a través del uso del verbo *brotar*: «Una revelación de música perdida / aparece / entre las palabras que se deshacen/ para luego brotar otra vez» (Gordon Vailakis, 2002: 9).

El descenso iniciado por Gordon se corresponde así con uno de los fenómenos más recurrentes en su poesía: el emprendimiento de un viaje creativo para comprender su identidad. Un viaje que, de acuerdo con Manuel F. Medina, «se despliega mediante la recreación, imaginación e invención de personajes, momentos y eventos», haciendo del poema un espacio de reflexión en el que se desentrañan «las raíces de una identidad compleja caracterizada por su interseccionalidad» (2024: 149).

El abordaje de este proceso imaginativo ha sido estudiado desde múltiples perspectivas entre las que José María Mantero, sugiere, en su estudio sobre *Colibríes en el exilio*, que la autora «trasciende y rehace el concepto de frontera para que se comprenda la arbitrariedad de tales delimitaciones, desmitificando la dimensión política y componiendo una imagen de su realidad de diversas fuentes» (2002: 261). En *Manzanilla del insomnio* se retoma esta técnica a través de una cartografía sensorial que orienta la lectura según las posibilidades perceptivas del sujeto, con el fin de articular una visión personal de la experiencia diaspórica e incorporar testimonios previamente excluidos.

Ya en *Fenomenología de la percepción*, Maurice Merleau-Ponty destacó el papel crucial de los sentidos, que otorgan a cada individuo una concepción única del mundo, más allá de las pretensiones de objetividad y racionalidad impuestas por la ciencia (1993: 90). Los sentidos nos permiten conocer el mundo, pero también construir un campo de significaciones en torno a los elementos que nos rodean. Este autor señala que, por ejemplo, «con la vista o el tacto puedo conocer un cristal en cuanto cuerpo *regular* sin haber contado, siquiera tácitamente, sus lados; puedo estar familiarizado con una fisonomía sin haber visto nunca,

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

por sí mismo, el color de unos ojos» (1993: 33). Desde este punto de vista, se entiende que el cuerpo sea quizá el medio más propicio para redescubrir la memoria legada a esta hija de la diáspora, que se enfrenta aquí, por primera vez, a un abismo silencioso que la autora tratará de aplacar con sus versos.

Si a esto se suma la reflexión que Jean-Luc Nancy desarrolla en *Corpus* en torno a la centralidad del cuerpo en la estética posmoderna, al subrayar la necesidad de que «se escriba, no del cuerpo, sino el cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente: el cuerpo» (2003: 13), resulta posible comprender que, en un contexto de dispersión identitaria, el cuerpo se configure como el único elemento estable y delimitable para Gordon. En este sentido, la escritura desde y con el cuerpo se presenta como una estrategia necesaria que fundamenta el recurso a una cartografía sensorial orientada a la articulación de un nuevo discurso sobre el éxodo del pueblo judío.

Finalmente, a estas dos propuestas críticas se añade un hecho ineludible: más allá de la (im)posibilidad de llevar consigo una lengua o unas costumbres vinculadas al instante anterior a su partida, los sujetos que desfilarán por este poemario tienen una única verdad: solo les pertenece por completo su cuerpo y este es, al mismo tiempo, el portador de la herida y el testigo más verídico de lo vivido. Por esto mismo, los sentidos son los únicos que tienen la legitimidad total para reproducir este discurso fragmentado, siendo el cuerpo el único testigo fidedigno desde el cual comenzar a reconstruir y delimitar la memoria común³.

A partir de aquí, es interesante señalar que Medina realiza un primer acercamiento hacia la cartografía sensorial que se erige en este poemario, en su artículo «Identidad territorial y postmemorias en *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivonne Gordon», principalmente enfocado al olfato como uno de los elementos vertebradores del diálogo con la memoria familiar: «[e]l olfato aparece como otro elemento que acosa constantemente al interlocutor de la hablante lírica y no le permite sosiego» (2020: 72). En diálogo con esta propuesta, el presente artículo propone realizar una lectura táctil del poemario.

³ Es interesante señalar que, más allá de la asociación simbólica entre los sentidos y la indagación identitaria del sujeto lírico, en diversos poemas se presta atención a la fisonomía de los sujetos de la diáspora como signo de pertenencia étnica. En «Atraviesas», por ejemplo, la voz lírica se dirige a su interlocutor para señalar que es su nariz, precisamente, la que lo delata como judío ante la Inquisición: «Sales / de España porque tu nariz es condena / celebrar / el Shabbath puede ser tu tortura» (Gordon Vailakis, 2002: 13).

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

El tacto nos vincula con el espacio y modela nuestra percepción de la dimensión de un objeto, pero también se ha asociado con el afecto desde tiempos remotos. En *Space and place*, Yi-Fu Tuan lo reafirma de la siguiente manera: «[L]os primates, incluido el hombre, utilizan sus manos para conocer y consolar a los miembros de su propia especie, pero también las utilizan para explorar el entorno físico, diferenciándolo cuidadosamente por el tacto de la corteza y la piedra» (Tuan, 2001: 22; traducción propia⁴).

Por último, en un sentido menos teórico, las referencias explícitas al tacto ocupan aproximadamente un tercio del poemario, con diecisiete de los cincuenta poemas, y, más allá de estas, las manos y los pies aparecen implícitamente asociados a dos acciones que atraviesan el conjunto de la obra: la escritura y el peregrinaje, tanto físico como espiritual, que ha acompañado a la diáspora desde el éxodo. A partir de esta constatación, en los siguientes apartados se profundizará en el modo en que el tacto permite a la autora configurar un nuevo lenguaje testimonial, articulado a través de múltiples posibilidades semánticas.

2. ME FUNDO EN TU TACTO: EL CUERPO COMO DISPOSITIVO DE PERCEPCIÓN, DELIMITACIÓN Y RECONFIGURACIÓN DE LA MEMORIA DE LA DIÁSPORA

Como se mencionaba en la introducción, el tacto está implícito en el propio proceso de escritura de la obra, en tanto que permite al sujeto poético delimitar la realidad circundante desde su cuerpo. Desde los versos antes mencionados, de la composición «Como árbol sin raíz», la voz lírica se vale de la escritura para realizar un acto de selección y reordenamiento de los fragmentos de la herencia legada por sus familiares en busca de una posible cronología de sus raíces.

Dichos fragmentos alcanzan al sujeto a través de un diálogo en el que intervienen la voz inquiriente del sujeto poético y una segunda persona que remite al pueblo judío y que, en algunas ocasiones, se encarna en la de algunos de sus familiares. Esta dinámica se inaugura en el segundo poema, «Atraviesas» (2002: 13), donde, ya desde el título, se interpela a un tú que poco a poco se concreta en la figura del judío errante, quien, desde el Éxodo, se ve obligado a abandonar su lugar de origen, arrastrando «la pregunta / embarazada de pies recorridos». En estos primeros versos, el tacto se instaura como un medio de conocimiento —en este caso, del camino transitado—, pero también como memoria del sufrimiento que

⁴ «Primates, including man, use their hands to know and comfort members of their own species, but man also uses hands to explore the physical environment, carefully differentiating it by the feel of bark and stone».

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

el pueblo judío carga simbólicamente en sus pies. Justo después, se reafirma la circularidad de los acontecimientos: «Sales / de España porque tu nariz es condena / celebrar / el Sabbath puede ser tu tortura. / Te echaste / una vez por el desierto a comer maná».

Aquí aparece también por primera vez la mano como un medio para el contacto con el origen: «La mano choca en mi vientre. / Has estado en el desierto, / pie piano, por herencia. / De Sinaí las huellas llevas/ en la mano/ En silencio te posas a mi lado/ dejando lo doméstico en peregrino» (2002: 13). El acto de tocarse el vientre admite una doble lectura: la mano que palpa el vientre de la voz lírica no es otra que la del padre, quien, al dejar «lo doméstico en peregrino», le lega su historia y la de todo el pueblo judío. Bajo la imagen de las huellas del Sinaí contenidas en la mano, se abre la posibilidad de que un mismo cuerpo albergue en sí la historia de múltiples generaciones que, desde la agrupación inicial en el monte Sinaí, se han ido disgregando en el espacio a causa del odio.

La segunda lectura parte de la asunción de que la mano pertenece a la voz lírica que palpa su vientre en busca del ombligo en un acto simbólico de regreso al origen y, al tomar conciencia del dolor vivido por sus ancestros, ve impresas para siempre en su cuerpo y alma las huellas legadas por los que partieron de Sinaí. De este modo, el tacto físico y las alegorías vinculadas a este sentido quedan asociados desde el inicio del viaje, más allá del proceso de escritura. A partir de aquí, en los poemas siguientes, las manos y los pies reaparecerán una y otra vez como testigos sensoriales del padecimiento del pueblo judío y de la historia personal de Gordon. Esto se ve bien al contrastar los poemas «Sinué», «La memoria te pesa» y «Sin mostrar».

En el primer poema, se establece el diálogo con Sinué, el primer hombre que huyó de Egipto hacia la Siria Palestina: «Tú fuiste el primero que perdió su tierra / su infancia, y los juegos de domingo. / Tú fuiste el primero que salió sin rumbo / y caminaste / hasta que tus pies dijeran basta» (2002: 14). Desde estos versos, la voz poética funda la historia de la diáspora a través de la imagen del andante que descubre el mundo con su tacto pedal:

Recorres las plazas que no desaparecerán
[...]
y reconoces la pérdida
y reconoces la errancia sin fin
y te detienes y miras
y por fin te sacas el dedo gordo del pie
aunque duele
y sigues como peregrino
alimentando las plantas del pie

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

que van creciendo como musgos sigilosos (2002: 14).

Junto a este descubrimiento, en los dos últimos versos el tacto se configura en este poema como un método simultáneo de arraigo que, de la mano de los poemas que brotan en esta obra, sirve al sujeto poético para aprehender la realidad alcanzada. Esto se materializa a través de la imagen de las plantas del pie «que van creciendo como musgos sigilosos», adhiriéndose o dejando *huella* en el camino recorrido, como diría el sujeto poético del primer poema.

Así, el tacto funciona como una doble vía testimonial que permite reconocer el camino recorrido y, a la vez, dar cuenta de la nueva realidad a la que llegan los sujetos desarraigados. Esta doble función se evidencia al contrastar las otras dos composiciones: «La memoria te pesa» y «Sin mostrar». En el primero, el tacto aparece representado por medio de la siguiente imagen: «Tu corazón reposa / en la tierra que tienes entre las manos / las cicatrices vas lamiendo / día a día» (2002: 16). En estos versos se recupera la imagen de las marcas de las manos del receptor poético como contenedores de memoria, que son al mismo tiempo el espacio de reposo y desconsuelo para quien trata de aliviar su corazón con el recuerdo del lugar de origen, pero es incapaz de hacerlo sin verse constantemente interrumpido por las cicatrices de la derrota.

La dualidad de esta imagen se comprende de la mano del simbolismo de la tierra que es el motivo que permite al tú poético deshacer el camino y rememorar una sola *matria*⁵ conformada por el conjunto de espacios de los que el pueblo judío fue expulsado en el Holocausto, a los que se alude en el párrafo siguiente⁶. Esta tierra es capaz de contener todo el recuerdo en sí misma, pero las manos que operan como el activador de la memoria, son incapaces de asir este elemento en su totalidad. En ese sentido, esta imagen también revela la fragilidad de ese recuerdo frente a la que la autora está combatiendo con su escritura.

Finalmente, en «Sin mostrar», el tacto vuelve a ser el estímulo que motiva la alternancia temporal entre la Europa nazi y la actualidad por medio una nueva alusión a las marcas: «Sentirás en las marcas / que llevas en los dedos y en las muñecas / la crueldad de la

⁵ Aquí se entiende la *matria*, según la propuesta de Gilberto Giménez (1996), como un espacio marcado por un componente afectivo y localista que se sitúa de manera perpendicular al concepto de patria. La *matria* es aquello que se abandona, la tierra natal, mientras que la patria es la causante de dicho abandono.

⁶ En la siguiente estrofa sitúa el viaje en los principales puntos de migración a causa del Holocausto: «Llegaste vestida sin nada / de Berlín, de Praga, de Viena / de Polonia, de Italia / huyendo del pelotón de verdugos» (2002: 16).

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

violencia / la limpieza de sangre / los huesos quemados / el sonido de las vitrinas rotas» (2002: 18). La alusión a las imágenes vinculadas a la limpieza étnica y los «huesos quemados» sitúan al lector próximo a lo sucedido en los campos de concentración bajo el nazismo. A medida que avanza el poema, se concreta la fecha específica de los sucesos y se descubre que lo que parecía una reminiscencia del padecimiento colectivo realmente es la historia de su propio padre: «El nueve de noviembre cae el muro de Berlín / y tú celebras el aniversario de tu escape. / Sesenta años antes / te escondiste en Prenzlauerberg» (2002: 18).

Si se realiza un cálculo a partir de la caída del muro de Berlín, el poema se ubicaría alrededor de 1929. Sin embargo, la yuxtaposición de esta datación con «el sonido de las vitrinas rotas» permite conectar la lectura con un episodio algo posterior: la Noche de los Cristales Rotos. Manuel Medina profundiza en esta lectura añadiendo que fue «la noche en que los nazis sembraron destrucción entre las familias judías, incendiando ciudades de Austria y Alemania, incluyendo Prenzlauer Berg» (2020: 71) donde vivía el padre de la hablante lírica.

Con todo ello, en «Sin mostrar» se conmemoran diferentes eventos violentos sufridos por la etnia durante el periodo nazi, pero también se propone una idea novedosa sobre la diáspora: en el caso de su familia y de otras tantas, la vivencia diaspórica no se limita a un solo desplazamiento, sino que, desde su salida hacia Prenzlauer Berg hasta su llegada a Ecuador, se suceden viajes intermedios marcados por la violencia y sus secuelas. Desde este punto, se comprende la persistencia de la violencia contra la etnia, un fenómeno que continúa incluso en la diáspora, donde el padre sigue enfrentando dificultades hasta llegar a Ecuador:

Te morías de hambre en Londres
con la incertidumbre de tu futuro famélico
[...]
Recapacitas
y te das cuenta que has atravesado la mitad del mundo
te preguntas, dónde queda el Ecuador.

Alcanza la saliva
que cae en tu frente
y por fin respira.

Has llegado a un país de puerta abierta (Gordon Vailakis, 2002: 18).

Más allá de la construcción alegórica del tacto como hilo conductor de una memoria, hay que señalar que en este texto se incluye una última alusión a este sentido en el que se subraya su valor físico dentro de la experiencia corporal que nos permite generar asociaciones

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

con los objetos circundantes. A partir de aquí, en otros poemas, las extremidades se convierten en elementos clave para la evolución emocional de los sujetos poéticos a lo largo del viaje por la memoria de la diáspora, como se observa cuando el yo lírico evoca la llegada a un nuevo espacio: «Has llegado a un país de puerta abierta, / has abordado / el puerto de Salinas. / Las monedas de tu abuela/ quedaron huecas entre los dedos / flexibles y largos» (2002: 18).

Frente a lo que podría ser otra imagen negativa —la pérdida de valor material de las monedas portadas en la mano—, el padre se encuentra con un país acogedor en el que «por fin respira». La flexibilidad de los dedos representa un gesto de alivio ante el final de la errancia paterna y, a su vez, puede ser interpretada como un indicio del propio amoldamiento cultural del padre, que, preparado para dejar atrás el tiempo de las monedas de la abuela, comienza a adoptar una nueva identidad cultural heterogénea que caracteriza a los hijos de la diáspora. Por ejemplo, en «Un hueso quemado», se explicita cómo han heredado el rito del Seder, pero insertando elementos de la cultura andina como la quena⁷. Desde este punto se despliega una dualidad entre lo simbólico y lo literal, una tensión que se vuelve más y más productiva en los poemas posteriores, tal como se expondrá en el siguiente apartado.

3. TOCAR PARA TEJER LA EMOCIÓN: EL TACTO COMO MEDIACIÓN SENSORIAL EN LA EXPERIENCIA DIASPÓRICA

Las manos o los pies no son simples conductos hacia la memoria familiar, más bien, la experiencia del tacto funciona como un registro emocional de las vivencias en la diáspora. Esta idea puede entenderse en diálogo con las reflexiones sobre la percepción y, en particular, con *The Body in Pain* de Elaine Scarry (1985). La autora sostiene que, a diferencia de otras emociones, como el deseo o el miedo, que solemos asociar con determinados objetos externos a nuestro cuerpo y nuestra mente, el dolor no puede situarse en un espacio ajeno al propio cuerpo. Ello implica, para el ser humano, la urgencia de desarrollar estrategias para combatir este fenómeno, como expresa de la siguiente manera:

Cualquier estado permanentemente carente de objeto daría lugar, sin duda, a un proceso de invención. Sin embargo, resulta particularmente significativo que el estado en el que el sujeto se encuentra absolutamente desprovisto de objeto sea también aquel que, debido a su carácter

⁷ «El canto acalla la ocarina y la quena / y desazona la herencia en la sangre. / Herencia de travesías de alta mar. / Herencia de oráculos / y respuestas en blanco del Zohar» (2002: 19).

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

aversivo, vuelve más apremiante el impulso de salir de sí y alejarse del cuerpo (Scarry, 1985: 162; traducción propia⁸).

Bajo esta lógica, en *Manzanilla del insomnio* se intenta externalizar el dolor acumulado en el transcurso de la diáspora articulándolo a través de otras emociones, asociadas con la percepción dactilar. El dolor físico queda encarnado en un juego constante de atracción y rechazo en torno a la mano como registro de las dos vertientes afectivas previamente vinculadas a la memoria: la nostalgia y la violencia. Este contraste afectivo-sensorial, resultado tanto del desplazamiento del significado positivo asociado al tacto en los poemas anteriores como del distanciamiento semántico antes mencionado, se observa en la composición «El sentido de la Torah»:

El sentido de la torah
lo llevas en la suela.
Tu nariz perfilada
señala el centro de la tierra prometida.
Perdiste todo en el acecho.
Cuando esas manos repugnantes por la pus de sangre
y los callos de humo
te arrancaron (2002: 21).

Mientras que en los dos versos iniciales se repite la imagen del caminante que registra la huella del pueblo judío en sus suelas, las manos «repugnantes por la pus de sangre» se oponen en su semántica del asco a la grandeza del tacto pedal que registra la herencia errante de sus antepasados. Además, contienen el signo de la violencia que imperante contra la etnia del sujeto al arrancar «los callos de humo» de los pies verbalmente bendecidos. Este ejercicio de borrado de la memoria ancestral se comprende a partir de la vinculación entre el humo y la sangre que remiten a lo sucedido en los campos de concentración, donde el acecho, la muerte y la enfermedad eran parte del día a día de los que fueron allí condenados.

Posteriormente, los versos desvelan que las manos pertenecen a la Gestapo —la policía secreta en la Alemania nazi—, que habría arrebatado al familiar con el que se dialoga todas sus posesiones en un periodo anterior al exilio: «Perdiste todo. / Cuando esas manos asquientas de la Gestapo / te arrancaron las monedas de oro escondidas / en el armario de la abuela». En diálogo con ello, los versos antes citados podrían leerse también como si «esas manos repugnantes por la pus de sangre y los callos de humo» formasen parte de un mismo

⁸ «Any state that was permanently objectless would no doubt begin the process of invention. But it is especially appropriate that the very state in which he is utterly objectless is also of all states the one that, by its aversiveness, makes most pressing the urge to move out and away from the body».

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este error desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

sintagma y la voz poética estuviese profundizando en el rechazo a las manos portadoras de la violencia policial que, de forma análoga a la huella que pervive en el caminante, causa una marca sobre quienes la portan.

La operatividad del cuerpo como registro memorístico sirve a la autora tanto para descender a sus orígenes como para denunciar que las manos adeptas al nazismo también han quedado marcadas por sus acciones. De este modo, se ensalza una estrategia de reconstrucción de otras verdades, ciertamente incómodas para el discurso oficial. En ese sentido, Ivón Gordon cumple con el rol que Eva Hoffman (2004) asigna a los testigos de segunda generación en la construcción de la posmemoria: «[l]a segunda generación es la generación bisagra en la que el conocimiento recibido y transmitido de los acontecimientos es transformado en historia o en mito» (Hoffman, 2004: 15; traducción propia⁹).

Asimismo, introduce interrogantes que complejizan la dicotomía entre víctima y victimario, abriendo por primera vez la reflexión sobre la necesidad de exponer también la posmemoria de los agresores. Esto último resulta especialmente llamativo si se vuelve a la referencia a Aizenberg pues, como se ha visto en la introducción, las narrativas en torno a los agresores en Latinoamérica se han articulado con frecuencia en torno al mito del nazi oculto a lo largo del continente. En el caso de la escritura de segunda e incluso de tercera generación, esta tendencia persiste, ya que ha predominado la construcción de una intriga en torno al descubrimiento de la filiación o procedencia del padre por encima de una reflexión sostenida sobre el horror, la responsabilidad y los daños causados. En ese sentido, este poemario es también una invitación a que los hijos de los agresores asuman su pasado y formen parte de la gestación de una memoria colectiva hacia un futuro común.

Un último aspecto por destacar de este poema es la forma en que continúa la pulsión entre la imagen de las raíces arrancadas por el antisemitismo y las palabras que brotan de nuevas raíces sembradas en el país de acogida. Al final del poema, la voz lírica declara: «Te arrancaron todo [...] Empezaste de nuevo cuando tocaste con tus pies tierra fresca, húmeda en tus plantas» (Gordon Vailakis, 2002: 21). El tacto vuelve a estar implícito en esta trasplantación, esta vez, a través de la naturaleza ecuatoriana¹⁰. Por otro lado, el sentimiento

⁹ «The second generation is the hinge generation in which received, transferred knowledge of events is transmuted into history, or into myth».

¹⁰ «El calor tropical / te hizo sudar la gota gorda / el viento / te acarició como fiera en tu nuevo suspiro» (2002: 21).

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este error desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

de acogida es corroborado por los demás sentidos del padre, en una suerte de cartografía sensorial con la que se intenta recobrar la totalidad del instante vivido y evidenciar su magnitud dentro del recuerdo del desplazamiento familiar: «Saboreaste con la punta de tu pupila los volcanes y nevados / te arremangaste con la esperanza de rodar / en ese lugar andino / una generación mezclada» (2002: 21).

Dicha mescolanza tendrá como resultado la heterogeneidad cultural que caracteriza la obra de Gordon Vailakis, algo de lo que también dará cuenta al rememorar su infancia en la siguiente escena cotidiana: «Se cantaba el rezo del Shabbat / en las dos familias se bendecía / el pan y el vino de la fuerza. / Con las manos / silenciosas se recordaba el camino sobre las hojas secas / *Adonai elobeinu...*» (2002: 24). Las manos le transportan al tiempo pasado de nuevo en este texto, pero, además, son dotadas de gran carga simbólica con relación al rezo religioso del Shabbat, en el que la unión de las manos sirve, precisamente, para bendecir la mesa y para recordar de dónde vienen los allí reunidos.

De este modo, el tacto trasciende de nuevo lo meramente sensorial y goza de una tercera posibilidad semiótica en los poemas de Gordon, al hacerse alarde de su dimensión espiritual por su implicación dentro de los rituales de la religión. Esta idea se sustenta al aproximarse a «Sufrió su cuerpo»: «Desde su delantal blanco estiraba / el espíritu de los enemigos / al cuerpo en órganos distintos / mientras que con sus manos / movía las tortillas huecas de Oaxaca [...] Indiferente al sol / y al lavado de espíritu / colgaba la poesía / de sus trenzas con tinte de hortiga. / Con qué valor hablar del pasado» (2002: 46).

Aquí se describe a un sujeto familiar que desciende a la herida al mismo tiempo que realiza un trabajo manual con las tortillas huecas de Oaxaca, recreando en su movimiento una sacudida al espíritu enemigo. La persona a la que se refiere en el poema se muestra indiferente al lavado de espíritu impuesto por los enemigos —los nazis, la Inquisición...—, y a modo de resistencia, «*cuelga* la poesía de sus trenzas con tinte de hortiga», cuestionándose cómo hablar del pasado. La mención al trenzado entronca con su valor como símbolo asociado tradicionalmente a la memoria en algunas culturas indígenas, entre las que se encuentran los Saraguro, de la región de Loja¹¹. Este enclave geográfico es, justamente, aquel al que llegó la familia de la autora, lo cual se revela en «Entre voces y susurros», donde la voz lírica dialoga con un familiar, continuando la reconstrucción de su historia, centrada en los

¹¹ Para más información, véase Ordoñez Sotomayor y Ochoa Cueva (2020).

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

conversos que —como ellos— llegaron a Loja: «Te escucho. / Me cuentas de los conversos / que vinieron desde Lima a Loja y se escondieron / en las iglesias. / Las pintaron de azul y adoraron a la / Virgen del Cisne» (2002: 53).

La mención a la Virgen del Cisne es reseñable en el marco de la identidad híbrida que se señala en el poema, pues revela que Loja constituye un enclave marcado por la transculturación, entendida por Fernando Ortiz (1940) como el proceso mediante el cual una cultura incorpora elementos de otra y genera nuevas formas culturales. Asociada principalmente a las comunidades indígenas, esta figura remite a un proceso de conversión comparable al de los judíos conversos presentes en el texto. A su vez, al insertar este pasaje dentro de su proceso de rememoración, la autora valida la presencia de una herencia indígena en su heterogeneidad cultural, en la que se encuentra un conocimiento implícito de lo que simboliza el trenzado del cabello.

Por otra parte, existe una segunda lectura en torno a este trenzado, en diálogo con la imagen del amasamiento de las tortillas huecas de Oaxaca, que sugiere una referencia a la tradición gastronómica judía. Las manos construyen códigos simbólicos asociados con la historia del judaísmo incluso en la preparación cotidiana de los alimentos, lo que otorga al tacto una importancia aún mayor. Concretamente, se trata de la *Jalá* o *Challah*, un alimento consumido en el Shabat y otras festividades, cuyo trenzado está compuesto de tres a seis cabos. Estos simbolizan la Torá, la creación y los días de la semana, de modo que el alimento representa un modo de conexión con la divinidad. Con todo ello, se revela la dimensión ritual del tacto, presente incluso en los gestos más cotidianos, en los que pervive un código religioso implícito transmitido por los rituales que se mantienen en la vida diaria, al margen de los discursos oficiales.

En relación con la revisión de los ritos cotidianos bajo los que se perpetua el legado judío de Ivón Gordon, destaca la composición «Meciendo el té negro», donde la voz lírica otorga a esta bebida un halo místico, al presentarla como una suerte de purgante del interior de su cuerpo. Aunque el té negro no goza del mismo prestigio simbólico que la *Jalá*, forma parte de la cotidianidad de los judíos askenazíes de Europa del Este y se integra en las reuniones familiares. Justamente después, esta escena cotidiana entre el sujeto y su interlocutor continúa, pero recodificada como una suerte de ritual: «Toma el éxtasis la forma

entre tus labios, / eres la raíz del latido / oyes el roer del páncreas / y acudes a los meses y años / de cincelar la peste» (2002: 34).

En los primeros versos se muestra cómo el té entra en contacto con la boca a través del término «éxtasis», con el que la voz poética sugiere una suerte de proceso purgatorio en el que la bebida recorre un cuerpo atravesado por el dolor y lo sana: «El té negro se va metiendo en tus entrañas / se mete en el intestino / se da vuelta y cae gota a gota / con la promesa de limpiar / la degeneración del espíritu» (34).

Tras concluir la purga, superando la degeneración del espíritu, el interlocutor consigue asumir el sufrimiento vivido y entenderlo como parte de una experiencia que establece un vínculo con el sujeto lírico: «una a una vas mutilando / hasta el último sorbo / vas limpiando las ventanas manoseadas / y te suspendes en el fondo de ese té negro / como designio de un abrazo» (34). Al plantearse en este poema la posibilidad de hallar una revelación en el gesto cotidiano, este se erige como una alternativa a los grandes ritos comunitarios de la etnia y adquiere un prestigio similar al de los modelos impuestos por las escrituras sagradas.

Por todo ello, se entiende que, una vez transitada la memoria familiar y puesta en evidencia la violencia sistemática cometida contra la diáspora, los sentidos se convierten en responsables de proporcionar un nuevo plano de comunicación con los familiares y con el lector, desde el cual se propone una armonía cultural hacia el final del poemario. El cuerpo es, al mismo tiempo, portador de la herida y de la tradición y, por ello, tal vez sea el medio más propicio para arraigar esta última en el presente, tal como se verá en el apartado final.

4. DAR LA MANO A UNA NUEVA TRADICIÓN: ENTRE EL DIÁLOGO Y LA RECONCILIACIÓN IDENTITARIA

Una vez entrelazados los testimonios del desplazamiento de la etnia judía, la segunda sección del libro se desplaza hacia la historia personal de los antepasados de la autora. Este giro busca una reconciliación con su memoria íntima más allá de la experiencia colectiva de la diáspora. El diálogo que se establece parte de la idea de que solo es posible habitar el presente en paz si se asume la verdad histórica revelada en los poemas anteriores. A partir de ahí, la autora

definirá su identidad heterogénea como mujer de la diáspora judía en Ecuador, fruto del cruce entre una familia cristiana y otra judía, y heredera, además, de un legado helenístico¹².

En este diálogo intercultural se entiende más que nunca la necesidad de escribir desde el cuerpo como el único medio posible para la expresión de un sujeto lírico al que la rigidez de las categorías identitarias ya existentes resulta fútil e inoperante. Ivón Gordon Vailakis no es plenamente judía o cristiana, y tampoco un ente únicamente ecuatoriano o estadounidense, sino que su espacio es el del intersticio, es un espacio innominado que únicamente puede ser fundado por el mismo cuerpo que es testigo de su realidad¹³.

Bajo el subtítulo «Un par de armonías», se introduce un compás armónico en el que confluyen su presente, pasado y futuro y el de los miembros de la diáspora, en un ejercicio de ensamblaje análogo al juego nominal que se presenta en sus libros. Medina señala que en su nombre de pluma «notamos un afán de conectar su identidad a combinaciones específicas de nombre y apellidos», ya que este se halla en constante transformación en servicio del avance de su indagación identitaria (2024: 57). El pseudónimo «Ivón Gordon Vailakis» consta de tres elementos que denotan las vertientes identitarias que la autora trata de reconciliar en *Manzanilla del insomnio*: el nombre de pila reconoce su vinculación con el habla hispana y lo ecuatoriano; el apellido Gordon¹⁴, remite a su raigambre judía y, finalmente, Vailakis «la identifica como esposa, a la manera de dar etiquetas de los estadounidenses» (Medina, 2024: 57).

Desde aquí se comprende la búsqueda de un espacio de convivencia cultural en el que se legitimen la hibridez discursiva de la diáspora. De cara a profundizar en el vínculo que el tacto guarda con este proceso, se debe partir de «La noche anterior al miércoles de ceniza», el poema destinado a su padre. Ya desde el título del se muestra una contradicción cultural entre la celebración cristiana del miércoles de ceniza, inexistente en el judaísmo, y las acciones del sujeto lírico. Sin embargo, se crea un rito intermedio que permite convocar a los muertos

¹² Esto último se observa en los poemas destinados a «Stephanos» y a «Las mujeres de Potamiés».

¹³ De hecho, cuando en la composición «Las plazas son espacios de estatuas» se evidencia el rechazo de muchos miembros de la diáspora hacia su raigambre étnica, el sujeto poético señala la presencia ineludible de la identidad en el cuerpo: «Fingiendo la monotonía del viento / y la libertad entre las manos, / en sus casas esconden los apellidos de la conversión [...] ves en sus caras, en su nariz, en su pelo ensortijado, / la presencia de cuerpos vacantes» (2002: 55).

¹⁴ Es pertinente aclarar aquí que la cita incluida al inicio del artículo aparece firmada con el nombre Ivonne y un único apellido, Gordon, dado que la autora firmó el libro del que procede, *Casa de agua / Waterhouse*, con ese único apellido, al modo estadounidense.

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este error desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

desde el tacto y a través de la ceniza «la noche anterior al miércoles de ceniza / marco la frente con tu estrella / mientras escarbo la tierra con furia / tratando de dibujar tu rostro» (Gordon Vailakis, 2002: 29).

Estos versos se inscriben en un ritual propio de la tradición hebrea, en la que el empleo de ceniza se asociaba con el duelo, el arrepentimiento y la penitencia¹⁵. En esta ocasión, el sujeto se sirve de sus manos para conjurar un ritual alternativo al Miércoles de Ceniza cristiano, con el que se combate el desarraigo procedente de la pérdida de la cosmovisión legada por el pueblo judío, no tanto a través del rechazo explícito de la tradición impuesta, sino por medio de la gestación de un modelo alternativo de resistencia y diálogo. Gordon sitúa el texto en la noche anterior al inicio de la Cuaresma no como un acto de rebelión ante el calendario religioso, sino porque este es también un periodo de penitencia y al festejarla con un rito que se vincula más con las escrituras del Antiguo Testamento que con la realidad cristiana actual, reconoce la deuda del cristianismo con las raíces judías. De otro lado, la propia Cuaresma está asociada tanto al periodo de espera hasta la Resurrección de Jesucristo como a los cuarenta años de peregrinación del pueblo espiritual de Israel hasta hallar la Tierra Prometida.

En este poema, el tacto vuelve a ocupar una función ritual y, a la vez, es un testimonio de que el cuerpo es el único medio a partir del cual la autora puede reescribir su identidad al margen de las categorías impuestas por las fuentes oficiales, pues este es también el elemento en el que se circunscribe su interseccionalidad. Ante la ausencia de una genealogía fija desde la que continuar expresando su identidad, Gordon debe desarrollar su propuesta desde esta cartografía sensorial.

La confluencia de saberes y visiones continuará hasta la última sección, en composiciones como «No es posible creer», donde el sujeto lírico se sitúa en el presente para dar cuenta del desarrollo de dicha convergencia hacia una realidad en que, pese a haber cedido en algunos aspectos culturales, se mantiene el sentido ritual de la vida:

Ahora en medio del olvido levantamos
la copa del cáliz que cambia de vino tinto a vino blanco
y decimos, donde está la gloria de nuestros
días de camino en el desierto.
[...]

¹⁵ En el Antiguo Testamento se encuentran múltiples referencias al valor simbólico de la ceniza. Por ejemplo, en Job 42:8, el protagonista se arrepiente «en polvo y ceniza»; asimismo, en Jonás 3:6 se describe cómo los habitantes de Nínive se cubren de ceniza en señal de compunción.

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

Es día de señalar con ceniza
la frente con agua bendita o aceite (2002: 58).

En este fragmento se contraponen elementos que denotan la transformación de las tradiciones familiares. Por un lado, se señala una suerte de olvido que, tras haber leído el poemario, comprendemos como una forma de memoria silenciada y diluida a través del contacto con el país de llegada; por otro, se denota el cambio del vino tinto al vino blanco. Esto último guarda estrecha relación con la fundación de un rito alternativo bajo el auspicio de interculturalidad. Más allá de la menor o mayor dificultad para obtener vino kosher en el nuevo espacio o la pérdida de lo que antes era un precepto fundamental dentro de los rituales familiares, mediante el uso del vino blanco, el sentido ritual de la bebida no se ha perdido¹⁶.

En estos versos se trata de un gesto inscrito aún en el periodo de penitencia, como se infiere tanto de la alusión a un rito similar al que proponía la autora en el poema anterior como de los versos siguientes, en los que se conmemora el recorrido realizado, lo cual podría inscribirse en ese instante de rememoración de la Cuaresma: «Temblamos al avanzar el paso,/ nos quitamos las sandalias/ y sabemos que ya hemos cruzado la frustración de los pies» (2002: 58).

Llegados los últimos versos, la reaparición de la fatiga asociada al tacto de los pies desvela un mensaje: que el tiempo de penitencia ha pasado y que es momento de forjar un futuro común. En él se reivindica, de nuevo, la necesidad de repensar «que pasó con los árboles que se sembraron / en una nación nueva» para dirigir la mirada a la violencia que aún impera sobre los miembros desplazados, esta vez en nombre de la pureza en su propia religión. En un acto de legitimación, Gordon continúa el brindis celebrando el abrazo al otro, al distinto, con quien se está formando un presente a través de un argumento dogmático siguiendo el ejemplo de Moisés: «cuando los Levitas no levantaban la mano/ porque venían del mismo lado del Nilo/ porque Moisés fue recogido por el enemigo/ y mezclarse entre santos y rabinos era la misma cosa» (2002: 58).

Con el fin de la Cuaresma llega el tiempo de reunión y celebración del fruto de todo el peregrinaje vivido. De ahí que, en los versos que se citaban al inicio, la voz lírica abandone

¹⁶ Vadim Putzu (2017) explica la importancia del vino en el judaísmo de la siguiente manera: «[e]n el ámbito del culto, el vino era —y sigue siendo— un elemento esencial de varios rituales vinculados tanto a los días sagrados que se repiten regularmente (Sábado, Pascua, Purim, etc.) como a los eventos relativos al ciclo de la vida (como la circuncisión y el matrimonio)» (2017: 153; traducción propia).

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

el arrepentimiento ante la pérdida de la totalidad de su cultura y acepte una realidad heterogénea, en la que se admite el uso indistinto del aceite —de raigambre judía— o el agua bendita —del cristianismo— en la unción sagrada de la ceniza. Junto a ello, el empleo de un cáliz como receptor del vino blanco evoca otro desplazamiento de la semántica religiosa hacia el intersticio en el que, si bien hay cáliz, no hay sangre de Cristo ni vino kosher.

En relación con esta idea, la voz lírica llega a trascender el peregrinaje verbal para emprender una andanza física y espiritual. En el poema «Cansada de esperar», regresa al país de origen, donde se encuentra con otro miembro de la etnia, una segunda persona que, sorprendida, cuestiona la legitimidad de la herencia judía en la diáspora: «me preguntas dónde aprendí a distinguir entre / el cuerno y la culebra / entre el pan sin levadura y el rosario de las cinco» (2002: 60).

A lo largo del poema no se logra discernir con claridad quién es el interlocutor de la voz lírica, pero sí se evidencia que la protagonista del poemario ha trascendido el diálogo íntimo con su padre hacia un diálogo aún más profundo: un diálogo anterior cuyos participantes parecen no solo hallarse en el espacio desde el cual se produjo el primer éxodo, sino también en un tiempo liminal, en el que llega a regresar a la tierra prometida para celebrar la pervivencia de la etnia pese a todas las violencias padecidas. Si se ponen en relación este texto y otros fragmentos citados anteriormente, se entiende que lo que la autora hace es reivindicar la validez de su legado judío frente a quienes imponen una exclusividad o pureza vinculada al territorio ancestral. Asimismo, se resalta el hecho de que esta legitimación viene dada por la cotidianidad.

De este modo, el gesto corporal se antepone al verbo como un modo lícito de resistencia que guarda el secreto de la identidad en los espacios mínimos que le son concedidos. En este caso, dicho espacio se materializa en una servilleta en la que se transcriben las escrituras sagradas, a escondidas del opresor:

Te enteras que todos estos años / he guardado los ritos del Rosh Hashaná / con escrituras secretas en una servilleta / y el dulce de higo inmerso en la impaciencia. / No sé las palabras del Kadish, sólo tengo una brújula / apuntada a las raíces / y una grabadora llena de lapsos de silencio / y espacios que se ahogan en los bordes de los ojos / mientras alguien perseguido por el galope de la / Inquisición / gime el silencio de un hebreo grabado / en los rollos de la Torah (2002: 60).

Finalmente, para cerrar esta sección, centrada en el cuerpo como lugar de confluencia entre la memoria personal y la diáspora, conviene destacar la presencia del tacto en el último

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este error desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

poema: «Estas manos tocan tactan». A modo de conclusión, Gordon retoma la figura de las manos y el sentido del tacto para recapitular los distintos elementos que configuran su identidad interseccional, presentes a lo largo del poemario. Así, todo el despliegue semántico de *Manzanilla del insomnio* converge en una imagen final de las manos que «jalan el hilo», expresión que, a la luz de la lectura que se ha ido realizando en este artículo, puede interpretarse como una alusión al hilo de la memoria. Esta idea se corrobora además desde los primeros versos:

Estas manos tocan tactan
nostalgias heredadas. Estas manos
oyen tu cuerpo con la avidez de mediodía.
Tocan tactan tocan tactan el origen de los rastros
son el pie del corazón en relinchos
tocan tactan tocan tactan
la hierba buena, la masa tibia, el almidón y la virgen (2002: 67).

La autora enumera diversos elementos vinculados al tacto, como si fuera desgranando el ovillo verbal que articula el poemario en su conjunto: la alusión a la masa — de las tortillas—, la virgen del Cisne y la memoria a la que accede al entrar en con-tacto con la frente y el vientre familiar. La misma mano que ha bordado el poemario recopila y hace coexistir, una última vez, todos estos elementos: «en las algas de la piel tibia / bordan con la aguja bordes profundos en / el paño de algodón y cincelan la plata y el oro / arrastrándose en la hendura de la colina. / Estas manos / jalan el hilo» (2002: 67). Con todo ello, y en diálogo con la mano que escribe para retener y comprender los procesos transcurridos en la diáspora, se verifica por última vez, no solo la posibilidad, sino también la necesidad de continuar sus palabras por medio de la estética sensorial.

5. CONCLUSIONES

En la presente investigación se ha propuesto un recorrido sensorial por *Manzanilla del insomnio* de Ivón Gordon Vailakis, con el fin de demostrar cómo la autora parte de su mayor posesión, el cuerpo, para recuperar y ensamblar los fragmentos de la memoria de la diáspora, dispersos en el espacio y el tiempo. La voz poética de estos poemas atraviesa tanto la memoria personal como la colectiva con el propósito de entretejer y, a la vez, deshilar verdades alternativas a un discurso oficial en el que no hay cabida para el intersticio.

En esta línea, las mismas manos que jalan el hilo al final del poema adquieren múltiples posibilidades semióticas, entre las que destacan tres aspectos principales. En primer

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

lugar, su función como elemento que pone en contacto al sujeto poético con los cuerpos e historias de la diáspora. En segundo lugar, su implicación en la elaboración de juicios perceptivos dentro de cada una de estas vivencias y, más concretamente, su valor como recurso que permite a la autora expresar los conflictos identitarios y emocionales que atraviesan sus personajes.

Finalmente, el tacto abarca un nivel de significado mucho más íntimo al constituirse como parte fundamental de los ritos realizados por los habitantes de la diáspora y, en particular, por los familiares de la autora en su vida cotidiana. Estos gestos funcionan, por un lado, como reminiscencias de su origen judío y, por otro, como prácticas fundacionales de una nueva realidad en la que dialogan dos o más culturas que configuran la interseccionalidad de Gordon, como la oración a la Virgen del Cisne, el trenzado del cabello o la preparación de la Jalá.

En definitiva, este análisis pone de manifiesto que la obra de Gordon Vailakis no se limita a recomponer una memoria dispersa, sino que articula una poética del cuerpo concebido como un archivo vivo, capaz de oponerse al olvido y de reformular los relatos dominantes. De este modo, el tacto se configura como un lenguaje alternativo que vincula múltiples formas de pertenencia y problematiza las fronteras entre identidad, memoria y territorio, situando la experiencia diaspórica en una permanente resignificación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIZENBERG, Edna (2015), *On the Edge of the Holocaust: the Shoah in Latin American Literature and Culture*, Massachusetts, Brandeis University Press.
- BRETTSCHEIDER, Marla (2016), *Jewish Feminism and Intersectionality*, Nueva York, State University of New York Press.
- GIMÉNEZ, Gilberto (1996), «Territorio y cultura», *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. 2, n.º 4, pp. 9-30.
- GORDON, Ivonne (2001), *Casa de agua / Waterhouse*, Valparaíso (Indiana, Estados Unidos), Clayton & Co.
- GORDON VAILAKIS, Ivón (2002), *Manzanilla del insomnio*, Quito, Editorial El Conejo.
- HOFFMAN, Eva (2004), *After such knowledge: memory, history, and the legacy of the Holocaust*, Nueva York, PublicAffairs.
- MANTERO, José María (2002), «Colibríes en el exilio de Ivón Gordon Vailakis: hacia una poesía sin fronteras», en volumen colectivo derivado del Congreso de la American Association of
- Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este error desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

- Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP), Madrid, 1998, pp. 261-271. Disponible en Internet [https://www.academia.edu/64618883/Colibr%C3%ADes_en_el_exilio_de_Iv%C3%B3n_Gordon_Vailakis_hacia_una_poes%C3%ADa_sin_fronteras] (15/01/2026).
- MEDINA, Manuel F. (2020), «Identidad territorial y postmemorias en *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivonne Gordon», *Pie de página*, 5, pp. 49-76.
- MEDINA, Manuel F. (2024), «Interseccionalidad de identidades en la poesía de Ivonne Gordon», en Luis Antonio Aguilar Monsalve (ed.), *Antología del ensayo breve ecuatoriano actual*, Loja, Secultura Editorial, pp. 149-154.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1993), *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, Planeta DeAgostini.
- NANCY, Jean-Luc (2003), *Corpus*, Madrid, Arena Libros.
- ORDOÑEZ SOTOMAYOR, Alex y OCHOA CUEVA, Pablo (2020), «Ambiente, sociedad y turismo comunitario: la etnia Saraguro en Loja-Ecuador», *Revista de Ciencias Sociales*, 26, pp. 180-191.
- ORTIZ, Fernando (1940), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial Oriente.
- PUTZU, Vadim (2017), «Tasting Heaven: Wine and the World-to-Come from the Talmud to Safed», en Leonard J. Greenspoon (ed.), *Olam ha-zeh v'olam ha-ba: This World and the World to Come in Jewish Belief and Practice*, Purdue University Press, pp. 151-170.
- SCARRY, Elaine (1985), *The body in pain*, Nueva York, Oxford University Press.
- TUAN, Yi-Fu (2001), *Space and Place*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este error desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.



**LA CONSTRUCCIÓN PROSOPOGRÁFICA EN LA NARRATIVA DE
VICENTE BLASCO IBÁÑEZ SOBRE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL: UN
ESTUDIO DE PERSONAJES Y CONTEXTO HISTÓRICO**

**THE PROSOPOGRAPHICAL CONSTRUCTION IN VICENTE BLASCO IBÁÑEZ'S
NARRATIVE ON THE FIRST WORLD WAR: A STUDY OF CHARACTERS AND
HISTORICAL CONTEXT**

TERESA DE JESÚS ÁNGELES GALIANO

<https://orcid.org/0000-0002-3570-3537>

teresa.galiano@elach.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO / UNIVERSIDAD INTERNACIONAL ISABEL I DE CASTILLA

Resumen: Este artículo presenta un análisis lingüístico-literario de la prosopografía en las tres grandes novelas de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), *Mare Nostrum* (1918) y *Los enemigos de la mujer* (1919). A través de la imagología, disciplina de la Literatura Comparada, se examina cómo el autor utiliza la descripción física de los personajes para reflejar su francofilia y germanofobia, así como el contexto histórico que influyó en su obra. El estudio explora la evolución de los calificativos y descripciones asociados a los personajes en las tres novelas, destacando su relación con el trasfondo histórico y el poder simbólico que adquieren en cada una de ellas. Blasco Ibáñez, testigo de este período convulso, emplea la prosopografía no solo como recurso descriptivo, sino como herramienta ideológica para transmitir su visión del conflicto. Este estudio pretende exponer los estereotipos culturales y prejuicios políticos defendidos por el autor, así como sus patrones recurrentes y cambios significativos que responden a la evolución del pensamiento del escritor y su postura en el desarrollo de la guerra. Los resultados subrayan la capacidad de Blasco Ibáñez para moldear la percepción del lector a través de la palabra, utilizando la caracterización física como vehículo de propaganda y reflexión crítica. Este trabajo contribuye a una comprensión más profunda de la intersección entre literatura, historia y política en la obra del autor, ofreciendo nuevas perspectivas sobre su legado literario y su papel en la construcción de imaginarios colectivos durante la Gran Guerra.

Palabras clave: prosopografía, imagología, Vicente Blasco Ibáñez, Primera Guerra Mundial, estereotipos culturales.

Abstract: This article presents a linguistic-literary analysis of prosopography in Vicente Blasco Ibáñez's three major novels on the First World War: *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1916), *Mare Nostrum* (1918), and *The Enemies of Women* (1919). Through imagology, a discipline of Comparative Literature, it examines how the author uses the physical description of characters to reflect his Francophilia and Germanophobia, as well as the historical context that influenced his work. The study explores the evolution of qualifiers and descriptions associated with characters across the three novels, highlighting their relationship with the historical background and the symbolic power they acquire in each. Blasco Ibáñez, a witness to this turbulent period, employs prosopography not only as a descriptive device but also as an ideological tool to convey his vision of the conflict. This research aims to expose the cultural stereotypes and political prejudices upheld by the author, along with their recurring patterns and significant changes that respond to the evolution of the writer's thought and his stance on the war's development. The findings underscore Blasco Ibáñez's ability to shape the reader's perception through language, using physical characterization as a vehicle for propaganda and critical reflection. This work contributes to a deeper understanding of the intersection between literature, history, and politics in the author's oeuvre, offering new perspectives on his literary legacy and his role in constructing collective imaginaries during the Great War.

Keywords: prosopography, imagology, Vicente Blasco Ibáñez, First World War, cultural stereotypes.

1. INTRODUCCIÓN

El análisis de la prosopografía en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial adquiere una gran importancia al revelar cómo la descripción física de los personajes se convierte en un instrumento ideológico al servicio de su visión del conflicto. Este estudio parte de la necesidad de examinar sistemáticamente los rasgos prosopográficos no como simples recursos descriptivos, sino como elementos clave en la construcción de un discurso literario profundamente imbricado en el contexto histórico y en la postura política del autor. En este sentido, la implicación del cuerpo en los estudios literarios, tal como señala Hernán Javier Pinzón Manrique (2014), reformula la relación cuerpo-lenguaje, planteando interrogantes sobre cómo la experiencia del cuerpo como proceso abre nuevas posibilidades para el estudio de la literatura. Esta perspectiva refuerza la idea de que la caracterización física —y los juicios de valor que esta conlleva— trasciende su función estética para operar como un mecanismo de representación del otro.

Al centrar la atención en la prosopografía, se evidencia que Francia y Alemania son retratadas a través de una serie de oposiciones binarias que reflejan la francofilia y la germanofobia del escritor. Así, el enfoque propuesto no solo enriquece el análisis

Teresa de Jesús Ángeles Galiano (2026), «La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 244-263.

imagológico tradicional, sino que demuestra cómo Blasco Ibáñez emplea la palabra para moldear la percepción del lector, utilizando la descripción como vehículo de propaganda y reflexión crítica en un corpus marcado por la densidad histórica y el compromiso ideológico.

La imagología ha destacado, de manera consistente, el carácter construido, relacional y discursivo de las imágenes nacionales, señalando que estas no corresponden a realidades objetivas, sino a sistemas de valores, convicciones y representaciones colectivas. No obstante, la transición desde estos principios teóricos a un análisis textual detallado enfrenta obstáculos cuando carece de un instrumento que facilite la identificación, clasificación y jerarquización de los mecanismos mediante los cuales tales imágenes se materializan en la trama narrativa. Esta carencia justifica el desarrollo de un modelo analítico que, sin prescindir de la dimensión hermenéutica propia de la disciplina, incorpore criterios de observación precisos y reproducibles. Dichos criterios deben ser capaces de explicar tanto la persistencia como las transformaciones de los imagotipos a lo largo de la producción literaria objeto de estudio.

El análisis de la prosopografía en este corpus se estructura como un estudio sistemático de los juicios valorativos —explícitos e implícitos— que el autor atribuye a los personajes a través de su descripción física. Este enfoque parte de la premisa de que la caracterización prosopográfica no es neutral, sino que opera como un mecanismo discursivo mediante el cual se proyectan valoraciones ideológicas y culturales. Al examinar los calificativos asociados a los personajes franceses y alemanes, se revela una clara dicotomía: mientras los primeros son descritos con rasgos que refuerzan una imagen positiva —civilización, humanidad y cercanía—, los segundos se construyen a partir de atributos negativos, vinculados a la barbarie, la deshumanización y la amenaza. Este contraste no solo responde a una estrategia narrativa, sino que refleja una dinámica de autoafirmación identitaria, donde la representación del otro actúa como espejo invertido de los valores defendidos por el autor.

El estudio de estos juicios prosopográficos no puede desvincularse del contexto histórico e intelectual en el que se inscribe la obra. La francofilia de Blasco Ibáñez, su experiencia del conflicto y su compromiso republicano condicionan la selección y el énfasis de los rasgos físicos atribuidos a los personajes, que a su vez dialogan con los estereotipos culturales predominantes en la Europa de la época. Así, la prosopografía se convierte en un espacio donde convergen la vivencia personal del autor, los discursos colectivos preexistentes

y la intención ideológica, permitiendo distinguir entre aquellos elementos que surgen de una experiencia directa y aquellos que son reelaborados con fines narrativos o propagandísticos.

En este marco, la descripción física de los personajes adquiere una dimensión simbólica que trasciende lo individual: Francia emerge como un referente de valores positivos, mientras que Alemania se configura como su antítesis, mediante una caracterización que sistemáticamente resalta lo grotesco, lo violento o lo inhumano. Esta oposición binaria, más allá de su función descriptiva, organiza el universo moral de las novelas y orienta la interpretación del lector, reforzando una visión maniquea del conflicto que subyace al discurso literario. En este sentido, el cuerpo —como señala la crítica— se erige como paradigma conceptual, tal y como apunta Cándida Elizabeth Vivero Marín (2008), al ser el medio a través del cual se construyen aproximaciones teórico-metodológicas que explican estructuras, lenguaje y temas en los textos. Así, Blasco Ibáñez hace uso de la prosopografía como herramienta para, además de retratar, persuadir y posicionar ideológicamente a sus lectores, demostrando cómo la corporeidad en la literatura puede operar como un vehículo de significado y propaganda.

Este estudio permitirá verificar, de manera sistemática, tanto la coherencia interna de su imaginario como su desarrollo diacrónico. Francia no se configura simplemente como un telón de fondo histórico, sino como un auténtico eje semántico que organiza personajes, escenarios y tramas; Alemania, en cambio, se consolida como antítesis indispensable para que dicho sistema adquiera pleno significado. Así, el modelo propuesto aspira a arrojar luz sobre la construcción de la alteridad en la obra del autor, al tiempo que demuestra su validez como instrumento metodológico para el análisis imagológico en contextos de conflicto. En estos escenarios, los límites entre experiencia vivida, postura ideológica y ficción narrativa se desdibujan, revelando una permeabilidad que exige herramientas de análisis capaces de captar su complejidad.

2. VICENTE BLASCO IBÁÑEZ Y SU RELACIÓN CON LA GUERRA

Para la imagología, consideramos esencial el estudio de la trayectoria vital de Vicente Blasco Ibáñez, pues su experiencia personal y su evolución profesional arrojan luz sobre la postura ideológica que adoptó durante *La Grande Guerre*, justificando así el uso de juicios valorativos en la prosopografía de sus personajes. Tras su etapa en Argentina, el autor valenciano regresó a Europa con el objetivo de relanzar su carrera literaria y consolidar sus proyectos editoriales.

Teresa de Jesús Ángeles Galiano (2026), «La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 244-263.

Aunque las fuentes no precisan con exactitud la fecha de su partida desde las colonias americanas, se sabe que, en abril de 1914, se encontraba en Hamburgo a bordo de un buque de la Hamburg Amerika Linie, donde permaneció durante el desarrollo del conflicto (Varela, 2015: 42). Su llegada a París coincidió con el estallido de la guerra, un momento en el que la ciudad, sumida en una atmósfera de tensión, se convirtió en escenario de intensas negociaciones diplomáticas. El atentado contra el archiduque Francisco Fernando de Austria, ocurrido el 28 de junio de 1914, marcó el inicio de un conflicto que rápidamente trascendió las fronteras entre el Imperio Austrohúngaro y Serbia, extendiéndose a potencias como Alemania, Bélgica, Francia, Luxemburgo y el Reino Unido.

En este contexto, Blasco Ibáñez definió tempranamente su posición política. Ya el 16 de septiembre de 1914, a través de las páginas de *El Pueblo*, atribuyó a Alemania la responsabilidad del conflicto, denunciando la violación de la neutralidad belga y su preparación para la guerra. Asimismo, criticó la pasividad de España frente a las iniciativas de los aliados y manifestó su apoyo a Francia, más allá de una mera alineación con la coalición. Esta postura, que mantendría a lo largo de todo el conflicto, quedó explícitamente formulada el 12 de febrero de 1915, cuando el escritor instó a la comunidad latina residente en París a sumarse a la causa aliada, describiendo el momento como un acontecimiento de proporciones históricas. Sin embargo, su discurso no fue bien recibido en España, donde se le reprochó asumir una representación no oficial del país y se interpretaron sus referencias a los «moros» —en alusión a la invasión francesa— y a la germanofilia española como una crítica velada a figuras como Antonio Maura, presidente del Consejo de Ministros durante el reinado de Alfonso XIII (León Roca, 1997: 686; Alborg, 1999: 740).

En este marco, Blasco Ibáñez emprendió dos iniciativas que consolidarían su proyección internacional: la redacción de *Historia de la guerra europea de 1914* y la novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916). La primera obra, una extensa colección de nueve volúmenes, combinaba crónicas periodísticas publicadas en *El Pueblo* y otros diarios españoles y latinoamericanos con reportajes inéditos que detallaban las batallas y las condiciones en el frente. Aunque su enfoque carecía de neutralidad (Alborg, 1999: 739), la colaboración con Gascó Contell permitió estructurar un corpus coherente, enriquecido por el testimonio directo del autor. Alberto Insúa, contemporáneo y biógrafo de Blasco Ibáñez, describió en sus entrevistas el rigor con el que el escritor abordaba su labor en el frente, consultando documentos oficiales y trabajando incansablemente para ofrecer una visión crítica del

Teresa de Jesús Ángeles Galiano (2026), «La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 244-263.

conflicto. Esta etapa, marcada por dificultades económicas, reflejaba su determinación por destacar como voz española en París, en competencia con figuras como Enrique Gómez Carrillo (Insúa, 1929: 265).

La publicación del primer tomo de *Historia de la guerra europea* coincidió con el lanzamiento de la Sociedad Editorial Prometeo en 1914, fundada junto a Fernando Llorca y Francisco Sempere. La obra, ilustrada con mapas y fotografías de las atrocidades alemanas, se convirtió en un instrumento de propaganda al servicio de la causa aliada, aunque su difusión quedó limitada al ámbito hispanohablante. Sin embargo, el estilo de las crónicas varió a lo largo de los volúmenes: mientras los tres primeros conservaban la pluma reconocible de Blasco Ibáñez, los siguientes adoptaron un tono más técnico, posiblemente delegado a colaboradores, hasta que la Revolución Rusa de 1917 reavivó su interés personal (Lechado, 2014: 27). El propio autor reconoció en su correspondencia con Sempere el carácter comercial del proyecto, subrayando la oportunidad excepcional que representaba el conflicto para el negocio editorial: «Si no alcanzamos el éxito ahora, no sé cuándo [...] Esta obra la hacemos para ganar dinero» (Herráez, 1999: 46-47).

Su influencia trascendió el ámbito periodístico, alcanzando a figuras clave como el presidente francés Raymond Poincaré, quien, tras conocer su labor, le facilitó el acceso al frente. Blasco Ibáñez, autodenominado «soldat de plume» (Varela, 2015: 49), aprovechó estas conexiones para reforzar su imagen como defensor de la «causa de la libertad y la civilización», aunque su relato sobre el encargo presidencial para *Los cuatro jinetes* oscila entre el hecho histórico y la construcción literaria.

Vicente Blasco Ibáñez abordó la redacción de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* con un propósito distintivo respecto a sus obras anteriores, como evidencia en una misiva dirigida a su esposa en enero de 1915: «Esta novela no es como las otras». Desde el prólogo, el autor define su postura ideológica, ensalzando a Francia como «la patria de los Derechos del Hombre y de Víctor Hugo, la Libertad y la Civilización», mientras condena el militarismo prusiano. A diferencia de sus trabajos previos, esta novela no se limita a un relato bélico convencional, sino que aspira a capturar la esencia de la Primera Guerra Mundial a través de una narrativa que trasciende lo estratégico para centrarse en la experiencia humana del soldado (Smith, 2017: 95). La trama, ambientada en los primeros años del conflicto, integra eventos históricos como la invasión alemana del norte de Francia, el asesinato de Jean Jaurès y la batalla del Marne, utilizando su propia biografía —incluidas sus vivencias en Argentina—

Teresa de Jesús Ángeles Galiano (2026), «La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 244-263.

para explorar cómo las tensiones entre conservadurismo y liberalismo se proyectan desde el ámbito familiar hasta el escenario bélico.

La obra despliega un rico simbolismo que combina patriotismo y antimilitarismo. La historia sigue a Marcelo Desnoyers, un francés exiliado en Argentina que se casa con una hija del gallego Madariaga, mientras su hermana se une al alemán Karl Hartrott. Esta convivencia, marcada por la cordialidad y la tensión, refleja las contradicciones del colonialismo y anticipa el conflicto europeo. Tras la muerte de Madariaga, ambas familias regresan a Europa, donde sus destinos se entrelazan con el estallido de la guerra. Julio Desnoyers, hijo de Marcelo, movido por el deseo de redimirse ante su padre y la rechazada Margarita Laurier, se alista como voluntario, encontrando en el frente un final trágico. La novela, escrita entre noviembre de 1915 y febrero de 1916 (Lefere, 2009: 583), se publicó inicialmente por entregas en *El Herald de Madrid* —del 15 de marzo al 5 de junio de 1916— y, más tarde, como volumen en su editorial Prometeo.

Blasco Ibáñez fue pionero en Europa al abordar literariamente la Gran Guerra, anticipándose a obras como *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919) de Marcel Proust o *Adiós a las armas* (1929) de Ernest Hemingway. Su contribución se enmarca en un contexto de creciente demanda de narrativas sobre el conflicto, como atestigua la proliferación de poesía patriótica alemana en 1914 (Ángeles Galiano, 2020).

Los cuatro jinetes del Apocalipsis se consolidó como la obra cumbre de Vicente Blasco Ibáñez, recibiendo elogios como «admirable, fuerte, verdadera y conmovedora» (Varela, 2015: 711). El propio autor justificó su literatura de guerra como un medio para defender la justicia y la libertad, subrayando la obligación moral de participar en un conflicto que, a su juicio, transcendía las fronteras nacionales: «¿Cómo se comprende que España se cruce de brazos ante esto?» (Blasco Ibáñez, 2019: 102). La novela, impregnada de su francofilia y germanofobia, refleja un compromiso ideológico que permea cada página, combinando denuncia social con un antimilitarismo arraigado en su tradición literaria (Caudet, 2017: 19).

Su traducción al francés, a cargo de Georges Hérelle, atenuó el tono épico original, mientras que la versión inglesa de Charlotte Brewster Jordan preservó su intensidad. Publicada en Estados Unidos en 1918 por Dutton, la obra alcanzó un éxito sin precedentes, vendiendo más de medio millón de ejemplares y catapultando a Blasco Ibáñez como escritor de superventas. Este reconocimiento le abrió las puertas de Hollywood, donde adaptó sus obras —incluida *Sangre y arena* (1908)— y recibió distinciones como el Doctor Honoris Causa

Teresa de Jesús Ángeles Galiano (2026), «La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 244-263.

por la Universidad George Washington. Aunque su triunfo fue mal recibido por parte de la intelectualidad española, la novela recuperó el estilo crítico y reivindicativo de sus primeras obras sociales, centrado en las clases populares y el proletariado. La revista *Nuevo Mundo* publicaba, en marzo de 1919, una previsión del triunfo de Blasco Ibáñez avisando de que la novela de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* sería el próximo libro más leído en lengua española después del de Cervantes. El autor «más difundido en América» llegaría a los millones de ejemplares gracias a su universalidad, su interés en asuntos del género humano y en cómo expresaba la trascendencia humana de los tipos locales, según Eduardo Gómez de Baquero, el firmante del artículo.

En 1918, apareció *Mare Nostrum*, escrita con celeridad y publicada inicialmente en *El Liberal*. Ambientada en el Mediterráneo, la obra explora la evolución de Ulises Ferragut, un navegante cuya vida se entrelaza con el amor y la guerra, inspirada en figuras como Mata Hari. Aunque menos centrada en el conflicto bélico que su predecesora, *Mare Nostrum* incorpora un patriotismo español que Alborg (1999: 756) considera injustamente menospreciado. Su recepción, aunque menos efusiva, se benefició del éxito previo de *Los cuatro jinetes*, garantizando adaptaciones cinematográficas rentables. Blasco Ibáñez, con su dominio del relato marítimo y su experiencia como viajero, plasmó en la novela una visión del Mediterráneo que, si bien distaba del enfoque belicista, reafirmó su capacidad para conectar con el público internacional.

Blasco Ibáñez cerró su trilogía sobre la guerra en 1919 con *Los enemigos de la mujer*, obra que, aunque tuvo menor impacto comercial que *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, superó en difusión a su producción finisecular. Publicada por Prometeo, la novela abandona el frente para adentrarse en la retaguardia, retratando a un grupo de personajes excéntricos que, refugiados en la mansión Villa Serena de Miguel Lubimoff, viven al margen del conflicto. La guerra, como señala Ana Luisa Baquero Escudero (2014) en la introducción de la novela, actúa aquí como telón de fondo de una trama centrada en las intrigas y desengaños del Casino de Montecarlo, donde el destino trágico —ejemplificado en la muerte del príncipe ruso en la Legión Extranjera— surge como consecuencia de un desamor.

Desde 1914, Blasco Ibáñez demostró una capacidad excepcional para capitalizar las oportunidades que le brindó el conflicto, combinando su faceta de escritor comprometido con la causa aliada —que lo llevó a las trincheras— con una intensa actividad como editor, cronista y colaborador en la industria cinematográfica. Su prolífica producción, que incluyó

Teresa de Jesús Ángeles Galiano (2026), «La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 244-263.

crónicas, relatos y conferencias, refleja su habilidad para transformar la Gran Guerra en un recurso narrativo y profesional. Como destaca Lluçh-Prats (2015: 57), su obra no solo documenta el conflicto, sino que explora las complejidades de la conducta humana en un contexto histórico excepcional. Mientras España mantenía una neutralidad ambivalente, el autor valenciano asumió un papel activo en la defensa de los ideales liberales franceses, consolidando así su legado como testigo e intérprete de una época.

3. ESTUDIO APLICADO DE LA IMAGOLOGÍA EN LA PROSOPOGRAFÍA DE LAS NOVELAS DE BLASCO IBÁÑEZ

La imagología, como disciplina de la literatura comparada, se establece como marco teórico para analizar la representación de lo ajeno en el discurso literario, superando las barreras lingüísticas y nacionales que, en apariencia, fragmentan la comprensión entre culturas. Surgida a partir de las reflexiones de Abel François Villemain en el siglo XIX, esta aproximación comparatista busca trascender los límites geográficos y lingüísticos mediante el estudio de las influencias, préstamos y coincidencias entre literaturas (Cabo Aseguinolaza y de Cebreiro Rábade, 2006: 57). El comparatismo, entendido como método y no solo como objeto de estudio, facilita un análisis exhaustivo y dialéctico, basado en la *symploké* —término que Jesús G. Maestro (2008: 1053) define como una relación racional, crítica y dialéctica entre los elementos comparados—. En este contexto, la teoría de Merleau-Ponty, tal como la aborda Guillermo Alberto Freydel Montoya (2019), refuerza la idea de que el cuerpo, como expresión de la existencia, es el origen ontológico a través del cual el sujeto se conoce a sí mismo, al otro y al mundo. La narrativa que expresa esta existencia se convierte en pensamiento, y el pensamiento, en habitar lo que se percibe, lo que subraya el poder de la corporalidad como base para la construcción de identidad y significado en el discurso literario.

La estructura narrativa de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* —organizada en tres partes con capítulos diferenciados— presenta una distribución desigual de los juicios prosopográficos, concentrados principalmente en la primera sección, donde la caracterización física de los personajes adquiere mayor relevancia. Esta presencia disminuye progresivamente en la segunda parte, centrada en los episodios más cruentos del conflicto entre el ejército alemán y la población civil francesa, momento en el que proliferan las valoraciones negativas. En cambio, las descripciones positivas hacia los personajes franceses

Teresa de Jesús Ángeles Galiano (2026), «La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 244-263.

no siguen un patrón uniforme ni una justificación narrativa clara en su distribución a lo largo del relato.

Desde el punto de vista gramatical, los adjetivos dominan el discurso prosopográfico, perteneciendo en su mayoría a campos semánticos que enfatizan rasgos físicos peyorativos para los alemanes como en «[s]u voz era cortante y seca, como si sacudiese las palabras» (Blasco Ibáñez, 2013: 23); o «[e]ra casi un sirviente, un inmigrante rubio tirando a rojo, carnudo, algo pesado y con ojos bovinos que reflejaban un eterno miedo a desagradar a sus jefes» (2013: 77).

La caricaturización sistemática de los personajes alemanes se extiende a lo largo de la novela, empleando recursos descriptivos que subrayan su supuesta inferioridad moral y física:

Mientras pronunciaba el discurso, Julio examinó su pequeña cabeza y su robusto pescuezo, que le daban cierta semejanza con un perro de pelea [...] Los bigotes enhiestos y engomados tomaban un avance agresivo. Su voz era cortante y seca, como si sacudiese las palabras (2013: 23).

Aquí, la comparación animalizante y la descripción de rasgos grotescos refuerzan una imagen de brutalidad y falta de refinamiento. La deshumanización alcanza su clímax en escenas colectivas, como cuando «toda la masa germánica, puesta en pie, contestó con un ¡hoch! semejante a un rugido» (2013: 23), donde el lenguaje onomatopéyico y la metáfora zoológica reducen a los alemanes a una horda irracional. Incluso los estereotipos físicos asociados a la supuesta «belleza aria» son objeto de sátira: «[e]l káiser, con sus hipérboles de artista, había hecho constar que la verdadera belleza alemana debe tener el talle a partir de un metro cincuenta» (2013: 25), una ironía que desmonta los ideales raciales germanos mediante la exageración grotesca.

En contraste, las descripciones de los personajes franceses recurren a una idealización casi sobrehumana cuando se trata del cuerpo militar, incluso carente de calidez: «[l]a esbeltez conseguida y mantenida por esta tensión de la voluntad dejaba más visible la robustez de su andamiaje, el fuerte esqueleto, con mandíbulas poderosas y unos dientes grandes, sanos, deslumbradores» (2013: 26). No obstante, Blasco Ibáñez se permite descripciones imperfectas de personajes cercanos franceses, relativos a la familia Desnoyers, lo que refleja humanización y experiencia, en contraste con la perfección de la familia Hartrott.

Estas valoraciones, transmitidas predominantemente mediante estilo indirecto libre —recurso característico del naturalismo—, permiten al narrador proyectar una visión crítica

de lo alemán desde una perspectiva francófila, incluso cuando los personajes evitan explicitarlas, lo que refuerza la imagen de una prudencia calculada.

El análisis sintáctico revela estrategias discursivas diferenciadas: mientras las descripciones negativas de los alemanes se articulan mediante enumeraciones y oraciones coordinadas que acumulan rasgos despectivos, las alusiones a los franceses emplean un lenguaje más sutil y elegante:

Sobre la mancha azul de sus capotes distinguió unas caras pálidas, unos ojos desmesuradamente abiertos por el martirio. [...] Expelían sangre por diversas partes de su cuerpo. [...] Eran heridos franceses, rezagados que se habían quedado en el pueblo sin fuerzas para continuar la retirada (2013: 539).

Aquí, el narrador invierte el orden lógico de la descripción, presentando primero el sufrimiento —para generar empatía en el lector— y solo después la nacionalidad, como si esta fuera un dato secundario. Este procedimiento subraya el antagonismo moral entre ambos bandos, donde la prosopografía se convierte en un instrumento para acentuar la crítica ideológica de Blasco Ibáñez hacia Alemania, asociando sistemáticamente a sus personajes con connotaciones negativas en contextos de violencia y conflicto. Así, la descripción física trasciende lo estético para operar como un mecanismo de construcción ideológica, reforzando la dicotomía entre la barbarie alemana y la civilización francesa. El análisis de la prosopografía en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* evidencia cómo Blasco Ibáñez emplea la descripción física como un recurso narrativo cargado de intencionalidad ideológica. La predominancia de juicios negativos hacia los personajes alemanes —caracterizados mediante adjetivos peyorativos y estructuras sintácticas acumulativas— contrasta con la idealización casi inmaculada de los soldados franceses, cuya representación, aunque menos uniforme, busca suscitar empatía a través de un lenguaje más sutil y estratégico. Así, la novela consolida una imagen estereotipada de la alteridad, en la que lo alemán encarna la barbarie y lo francés simboliza la civilización, subrayando el compromiso político del autor y su voluntad de influir en la percepción del lector.

El tratamiento de la imagen de Francia y Alemania en *Mare Nostrum* resulta definido, aunque en ocasiones ambiguo, al reducir las referencias explícitas a estos países, sus símbolos y su historia dentro del relato. La prosopografía adquiere relevancia en la parte final de la novela, a partir del capítulo VII, coincidiendo con el intercambio de soldados y voluntarios en el conflicto, donde los escenarios se pueblan de personajes extranjeros, especialmente franceses y alemanes. Las descripciones de los personajes franceses trascienden lo meramente

Teresa de Jesús Ángeles Galiano (2026), «La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 244-263.

físico para resaltar su moral y ética, como se observa en: «[t]odos ellos, musculosos y bien plantados, con ojos azules y bigotes rubios, llevaban medallas ocultas» (Blasco Ibáñez, 2014: 389).

En cambio, la caracterización de los alemanes oscila entre lo colectivo y lo individual, con especial atención a Freya, cuya belleza fría y esencia germánica se subraya:

Parecía mucho más alta que la otra, con una delgadez que hacía clarear su cutis, dándole una transparencia enfermiza. La nariz era más prominente y afilada; los ojos brillaban hundidos en los círculos negruzcos de sus cuencas (2014: 364).

Mientras los personajes afines a Francia son presentados con equilibrio entre virtudes y defectos, humanizándolos, los alemanes son objeto de una representación caricaturesca y despectiva, como en «[e]l dueño del bar, un alemán gordo de piernas, cuadrado de cabeza, con pelos duros de cepillo y mostachos colgantes, respondía al apodo de Hindenburg» (2014: 351) o en «se veían filas de mocetones despechugados, con la cabeza descubierta, un palo en la mano y una mochila alpestre a la espalda» (2014: 322).

La caricaturización de lo alemán se extiende más allá de lo individual, abarcando también lo colectivo y familiar, como en la descripción de la fotografía que Freya muestra a Ulises:

Un oficial de marina algo maduro rodeado de numerosa familia. Dos niñas de cabellera rubia estaban sentadas en sus rodillas. Cinco chiquillos cabezudos y peliblanos aparecían a sus pies con las piernas cruzadas, alineados por orden de edad. Junto a sus hombros se extendían en doble ala varias señoritas huesudas, con las trenzas anudadas en forma de cesto, imitando el peinado de las emperatrices y grandes duquesas... Detrás se erguía la compañera virtuosa y prolífica, aventajada por los excesos de una maternidad de repetición (2014: 229).

Este pasaje refuerza el estereotipo de la familia alemana como institución rígida y exagerada, donde la proliferación de hijos y el peinado «imperial» se convierten en símbolos de un nacionalismo obsesivo y anacrónico. La ironía subyace en la acumulación de detalles —«trenzas en forma de cesto», «maternidad de repetición»—, que ridiculizan la supuesta superioridad aria al presentarla como algo grotesco y mecánico. Incluso la mención a los «alemanes de América [...] que habían pretendido volver a su país en los primeros momentos de la guerra, quedando aislados en Barcelona» (2014: 260) subraya su inadaptación y aislamiento, contrastando con la fluidez cosmopolita que Blasco Ibáñez atribuye a los espacios franceses.

El estilo indirecto libre refuerza juicios xenófobos hacia los alemanes, anticipando el arquetipo del «ario perfecto». Sin embargo, el narrador introduce un giro inesperado a través

de Ulises Ferragut, quien, al observar la fotografía de un «patriarca guerrero» alemán — descrito con rasgos bondadosos y una abrumadora paternidad—, rompe con los estereotipos negativos: «Ferragut contempló largamente a este patriarca guerrero. Tenía cara de buena persona, con sus ojos claros y su barba canosa y puntiaguda. Casi le inspiró una tierna compasión por sus abrumadores deberes de padre» (2014: 229). Este contraste entre la deshumanización inicial y la humanización puntual de los personajes alemanes añade complejidad a la narrativa, subvirtiendo momentáneamente la visión maniquea del conflicto.

Por otro lado, Francia se construye como un símbolo de cultura y diversidad, vinculado a ideales revolucionarios y a un refinamiento estético que trasciende lo nacional. Así, Ulises Ferragut evoca la Revolución Francesa con una imagen casi mítica: «Vio [...] las melenas blancas de Michelet y el tupé romántico de Lamartine sobre un doble pedestal de volúmenes que contenían la historia-poema de la Revolución» (2014: 301), donde la literatura y la historia se fusionan en un homenaje a la civilización francesa como faro intelectual. Esta idealización se complementa con juicios como el del catalán: «Me bato por Francia porque es un país *chic*. Solo en París se visten bien las mujeres. Esos alemanes, por mucho que hagan, serán siempre unos ordinarios» (302), una afirmación que, más allá de su tono frívolo, refleja la identificación de Francia con la elegancia y la modernidad, frente a la supuesta torpeza alemana.

El estudio de la prosopografía en *Los enemigos de la mujer* revela una presencia notablemente reducida en comparación con las obras anteriores de Blasco Ibáñez, limitándose a muy pocas valoraciones positivas hacia Francia y una sola referencia negativa dirigida a Alemania. El escenario de Montecarlo, poblado por soldados de diversas nacionalidades —principalmente franceses e italianos—, ofrece escasas descripciones físicas detalladas de los personajes franceses, más allá de alusiones fragmentarias como: «[o]ficiales elegantes, de esbelto talle, arrastraban una pierna, avanzaban con precaución un pie elefantiaco» (2014: 589) u «[h]ombres atléticos temblaban al andar, como si su esqueleto bailotease dentro de la envoltura de un cuerpo vaciado por la consunción» (589).

Aunque las descripciones físicas de los personajes franceses son escasas, las que aparecen refuerzan el arquetipo del soldado heroico y resiliente, como en:

Al pasearse por el atrio [...] vio junto a una columna un grupo de oficiales franceses, todos convalecientes. Unos se mantenían erguidos, sin dolencia visible, con una delgadez de aguiluchos, la nariz picuda, los ojos audaces, el bigote alborotado; otros, de cara juvenil, se encogían como valetudinarios, apoyados en sus bastones, con el pecho hundido bajo las

Teresa de Jesús Ángeles Galiano (2026), «La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 244-263.

desmayadas arrugas del paño del uniforme, y haciendo una larga pausa de reconcentrada voluntad cada vez que deseaban mover sus piernas (2014: 322-323).

Esta caracterización combina fuerza y vulnerabilidad: la comparación con «aguiluchos» y los «ojos audaces» evocan una juventud indomable, mientras que los detalles de sus heridas —«el pecho hundido», «las arrugas del uniforme»— subrayan su sacrificio físico sin restar dignidad. La mención a su «reconcentrada voluntad» para moverse refuerza la idea de un heroísmo silencioso, donde el dolor no anula el orgullo, sino que lo hace más conmovedor. Blasco Ibáñez insiste así en la nobleza del sufrimiento francés, incluso en un contexto ajeno al frente, como Montecarlo.

En cambio, la única referencia explícita a Alemania en la novela se limita a un episodio de violencia extrema, donde el enemigo es reducido a un objeto deshumanizado:

En un asalto había herido con la punta del sable a un alemán gigantesco que le amenazaba con su bayoneta. Tuo que forcejear contra una cosa dura que crujía, enviándole al rostro un caño de sangre (2014: 340).

Aquí, el alemán no es un personaje, sino «una cosa dura que crujía», una metáfora que lo priva de humanidad y lo convierte en un obstáculo físico, casi inanimado. El lenguaje —«forcejear», «caño de sangre»— enfatiza la brutalidad del combate, pero también la ausencia de individualidad del soldado alemán, presentado como un cuerpo anónimo y grotesco. Este contraste entre la profundidad psicológica de los franceses —aunque sean figuras secundarias— y la cosificación del alemán refleja cómo, incluso en una obra donde la prosopografía es marginal, Blasco Ibáñez mantiene la dicotomía ideológica entre civilización y barbarie.

Estas breves caracterizaciones, no obstante, mantienen la línea observada en *Mare Nostrum*: los soldados franceses son retratados como jóvenes vigorosos, dotados de una constitución hercúlea y un espíritu sacrificado, aunque con un aura de inocencia que subraya su disposición al heroísmo en defensa de la patria. La ausencia de un desarrollo prosopográfico más extenso en esta novela refleja su enfoque narrativo, centrado en la retaguardia y en las dinámicas sociales de un microcosmos ajeno al frente, donde el conflicto bélico opera como trasfondo más que como eje descriptivo.

4. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

El estudio realizado confirma que Vicente Blasco Ibáñez no se circunscribió a una única estética o visión inmutable, sino que su trayectoria literaria refleja una evolución constante,

Teresa de Jesús Ángeles Galiano (2026), «La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 244-263.

tanto en lo formal como en lo temático. Las tres novelas analizadas evidencian diferencias sustanciales en la caracterización de sus protagonistas, en su concepción del amor, en los escenarios narrativos y, especialmente, en la representación simbólica y argumental de Francia y Alemania. Incluso se aprecia un desplazamiento en la figura del héroe colectivo, donde el papel central que inicialmente ocupaba Francia es progresivamente sustituido por la influencia de los Estados Unidos, un cambio que responde a transformaciones tanto personales como contextuales.

Para interpretar estas variaciones, ha sido imprescindible un análisis exhaustivo de la biografía del autor, ya que su posicionamiento ideológico, sus experiencias vitales y su respuesta a los acontecimientos históricos —particularmente durante y tras la Primera Guerra Mundial— resultan determinantes. La imagen de Francia, inicialmente asociada a valores como la civilización, la cultura y la resistencia, experimenta una evolución significativa, adquiriendo en sus obras posteriores matices más ambiguos y menos definidos. En paralelo, Alemania pierde relevancia narrativa: de ser un antagonista activo y visible en sus primeras novelas sobre el conflicto, su presencia se diluye en textos posteriores, hasta casi desaparecer, lo que refleja no solo un cambio en los intereses temáticos del autor, sino también una adaptación a las mutaciones del panorama geopolítico que condicionaron su imaginario literario.

Esta transformación en la representación de ambos países está indisolublemente ligada a la trayectoria vital de Blasco Ibáñez, cuyas vivencias internacionales, compromisos políticos y reflexiones personales se proyectan de manera directa en la estructura y el contenido de sus obras. A continuación, se sintetizan los hallazgos obtenidos en las distintas secciones de este artículo, con el fin de ofrecer una visión integradora de los resultados.

Más allá de la predominancia cuantitativa de referencias —tanto positivas como negativas— en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, el análisis comparativo revela cambios significativos en la distribución y el peso proporcional de las valoraciones entre las tres novelas. En el ámbito de la prosopografía, las dos primeras obras destacan por la prevalencia de alusiones negativas hacia Alemania, una tendencia que, sin embargo, se matiza en *Los enemigos de la mujer* (1919), donde la presencia alemana es casi testimonial. Tras la Primera Guerra Mundial, Alemania había perdido su centralidad en el escenario europeo, lo que permite a Blasco Ibáñez prescindir de la construcción de una heteroimagen alemana para

reforzar la autoimagen francesa. En su lugar, la narrativa se centra en un héroe colectivo, a pesar de la ausencia de personajes franceses claramente definidos.

La representación de los personajes alemanes en estas obras se caracteriza por su carácter caricaturesco y estereotipado, donde la prosopografía recurre a rasgos exagerados y connotaciones peyorativas para consolidar una imagen grotesca del «otro». En contraste, la prosopografía francesa mantiene una coherencia a lo largo del corpus, configurando la figura de un soldado joven, resiliente y comprometido, cuya disposición al sacrificio trasciende el desgaste físico y emocional de la guerra. Como señala Alborg:

El mundo francés, que aquí aparece, ni en cuanto masa ni en sus individuos es un coro de ángeles, sino que se nos muestra con sus egoísmos, debilidades y sus ridiculeces. Se hace patente su resistencia y heroísmo, porque así fue en realidad, no solo en el campo de batalla sino en sus decisiones personales (1999: 753).

Uno de los recursos retóricos más efectivos utilizados por Blasco Ibáñez para acentuar las oposiciones entre Francia y Alemania es la ironía, que impregna la representación simbólica de ambos bandos. Francia se presenta como una nación que reivindica los ideales de la Revolución francesa —libertad, igualdad y fraternidad— como fundamento ético de su resistencia durante la Primera Guerra Mundial. En cambio, Alemania se asocia a una regresión histórica, vinculada a la barbarie, el autoritarismo y la opresión. Esta contraposición, cargada de intencionalidad ideológica, refleja el compromiso del autor con una crítica contundente al imperialismo germánico, alineada con su defensa de los valores republicanos y humanistas.

Esta representación de Francia y Alemania en sus novelas bélicas responde a una construcción ideológica deliberada y sistemática, que se manifiesta en distintos niveles del discurso narrativo: desde la prosopografía y la etopeya hasta la configuración de los espacios y la evolución simbólica de los personajes. Mediante un lenguaje polarizado, basado en estereotipos, caricaturas e ironía —como señala Jean-Marc Moura, «aveuglé par les clichés de sa propre culture» (1992: 279)—, Blasco Ibáñez proyecta una visión dicotómica del conflicto. En ella, Francia encarna la civilización, el heroísmo colectivo y la resistencia moral, mientras que Alemania simboliza la barbarie, el autoritarismo y la deshumanización.

El análisis comparativo demuestra que cada novela adopta un enfoque particular en la representación del «otro» germánico, influenciado por la fecha de publicación, el contexto político y el perfil de los personajes centrales. Sin embargo, mientras la imagen de Francia mantiene una notable estabilidad a lo largo de la trilogía, Alemania se retrata como un ente

aislado y negativo. Paradójicamente, el orgullo francés no es exclusivo, sino que se extiende a otras nacionalidades aliadas, reforzando una visión inclusiva de la resistencia frente a la amenaza alemana.

5. CONCLUSIONES

La pregunta sobre si las novelas de Blasco Ibáñez sobre la *Grande Guerre* son aliadófilas o germanofóbicas exige un análisis matizado. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* representa el ejemplo más claro de germanofobia en su producción literaria, como señala Alfred Wedel, quien argumenta que el autor emplea recursos propagandísticos, demagogia literaria y clichés para inclinar la opinión española a favor de Francia (1993: 57). Según este investigador, la obra recurre a una «literatura tendenciosa» donde «los alemanes aparecen aquí como seres tan malvados que las escenas no llegan a convencer [...] sirve para incitar el odio hacia el enemigo, carece de lógica una vez que se ha restablecido la calma» (1993: 60). Esta afirmación encuentra respaldo en la caricaturización sistemática de Alemania, que configura dos universos narrativos opuestos: uno realista y verosímil, asociado a Francia, y otro hiperbólico y alegórico, reservado para lo germánico. Este desequilibrio retórico dirige la atención del lector hacia la construcción negativa del «otro», relegando a un segundo plano la afirmación positiva de la imagen francesa.

Para abordar esta cuestión, la estética de la recepción ofrece un marco válido, ya que cada lector, según su contexto histórico, cultural y emocional, puede resignificar las representaciones de Francia y Alemania, añadiendo nuevas capas de interpretación. Francia, como referente ideológico de Blasco Ibáñez, encarna los valores del republicanismo y la modernidad política. Sin embargo, la experiencia directa de la guerra influyó profundamente en su cosmovisión, como refleja su caracterización de la lucha no como un conflicto de clases, sino como una defensa de «una bandera y una lengua» (Mas y Mateu, 2001: 262).

Los personajes franceses individuales suelen asociarse a estereotipos de lujo, cultura y sofisticación, mientras que los colectivos —especialmente los soldados— encarnan el heroísmo y el patriotismo. Aunque Francia se presenta con un tono generalmente positivo, no está exenta de críticas, vinculadas a clichés como el exceso de ocio o la comodidad. No obstante, estas representaciones negativas no alcanzan el nivel de ridiculización sistemática reservado a Alemania. El análisis, basado en el modelo de Daniel-Henri Pageaux, explora la confrontación entre el «yo» y el «otro», revelando cómo la alteridad alemana afecta a la

construcción de la identidad francesa. El estilo indirecto libre juega un papel clave: el narrador adopta una perspectiva cercana a los personajes franceses, pero desde una ambigüedad que los presenta como prudentes, moderados o víctimas, mientras que la ridiculización de Alemania proviene de una voz narrativa claramente francófila.

Además, se observan diferencias estilísticas en la descripción de ambos países: la sintaxis dedicada a Francia es elaborada y poética, mientras que la referida a Alemania emplea estructuras acumulativas y satíricas. Los actos de habla de los personajes franceses suelen ser expresivos, connotando emociones y principios morales, frente a los vinculados a Alemania, que adoptan un carácter instrumental y rígido. Este contraste refuerza la diferenciación simbólica y subraya el compromiso ideológico del autor.

Este estudio ha demostrado que las novelas de Blasco Ibáñez sobre la guerra pueden interpretarse como una forma de autoficción, donde las experiencias vitales del autor se proyectan de manera constante en la construcción de tramas, personajes y espacios narrativos. Esta fusión entre realidad y ficción confiere a su obra un carácter único, en el que los límites entre ambas dimensiones se desdibujan, convirtiendo el texto literario en una extensión de su trayectoria biográfica e ideológica. El análisis imagológico, articulado con un examen riguroso de su biografía, ha permitido elaborar un marco teórico sólido para identificar y sistematizar los elementos clave que estructuran sus novelas. Entre ellos destacan los juicios valorativos —tanto positivos como negativos— dirigidos a las naciones representadas, el uso de estereotipos como herramientas de caracterización cultural y moral, y la influencia directa de su contexto personal y sociopolítico en las decisiones narrativas.

En conclusión, la representación de la prosopografía en las tres novelas sobre la guerra no puede analizarse de manera aislada ni como un mero ejercicio literario. Más bien, es el resultado de una confluencia compleja entre ideología, experiencia personal, contexto histórico y cálculo estratégico. Estas obras conforman un corpus coherente en el que la oposición Francia-Alemania opera como un eje estructural, desde el cual se despliega una narrativa que integra lo político, lo emocional y lo estético, consolidando su legado como testigo y cronista de una época definida por el conflicto y la transformación social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBORG, Juan Luis (1999), *Historia de la literatura española. Tomo V: Realismo y naturalismo. La novela. Parte 3ª: De siglo a siglo*, Madrid, Editorial Gredos.

Teresa de Jesús Ángeles Galiano (2026), «La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 244-263.

- ÁNGELES GALIANO, Teresa de Jesús (2020), *Diario de guerra: una propuesta didáctica sobre literatura y prensa españolas de la Primera Guerra Mundial*, Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Jaén, Jaén, en [\[https://hdl.handle.net/10953.1/13404\]](https://hdl.handle.net/10953.1/13404) (14/02/2026).
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (2013), *Los muertos mandan. Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, ed. Ana Luisa Baquero Escudero, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (2014), *Mare Nostrum. Los enemigos de la mujer*, ed. Ana Luisa Baquero Escudero, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (2019), *Sueños de revolucionario: entrevistas*, Francisco Fuster García y Emilio José Sales Dasí (eds.), Valencia, Fórcola Ediciones.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y DE CEBREIRO RÁBADE, María (2006), *Manual de teoría de la literatura*, Madrid, Castalia.
- CAUDET, Francisco (2017), «Blasco Ibáñez: la singularidad de sus tres novelas sobre la Primera Guerra Mundial», *Revista de estudios sobre Blasco Ibáñez*, 4, pp. 17-37.
- FREYDELL MONTOYA, Guillermo Alberto (2019), «Configuración de identidad en la narrativa del cuerpo vivido», *Encuentros*, vol. 17, n.º 1, pp. 106-118.
- HERRÁEZ, Miguel (ed.) (1999), *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez-Francisco Sempere (1901-1917)*, Valencia, Consell Valencià de Cultura.
- INSÚA, Alberto (1929), «Impresiones en un aniversario», *La Voz*, 30 de enero de 1929, en [\[https://www.casamuseoblascoibanez.es/wp-content/uploads/2019/03/1929-1-30-A.-Ins%C3%BAa-Impresiones-en-un-aniversario-La-Voz.pdf\]](https://www.casamuseoblascoibanez.es/wp-content/uploads/2019/03/1929-1-30-A.-Ins%C3%BAa-Impresiones-en-un-aniversario-La-Voz.pdf) (12/01/2026).
- LECHADO, José Manuel (2014), *Crónica de la guerra europea 1914-1918*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- LEFERE, Robin (2009), «Germanofobia y francofilia: la Grande Guerre según V. Blasco Ibáñez», en Mercè Boixareu y Robin Lefere (eds.), *La historia de Francia en la literatura española: amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 581-590.
- LEÓN ROCA, José Luis (1997), *Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Diputación de Valencia.
- LLUCH-PRATS, Javier (2015), «Los españoles ante la Gran Guerra. La promiscua relación entre periodismo y literatura», en Carme Manuel y Ignacio Ramos (eds.), *Letras desde la trinchera*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 43-62.
- MAESTRO, Jesús G. (2008), «El materialismo filosófico como teoría de la literatura», en Jesús G. Maestro (ed.), *Idea, concepto y método de la literatura comparada desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 1053-1268.
- MAS, José y MATEU, Teresa (2001), *Vicente Blasco Ibáñez: ese diedro de luces y de sombras*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- MOURA, Jean-Marc (1992), *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*, París, Presses Universitaires de France.
- Teresa de Jesús Ángeles Galiano (2026), «La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 244-263.

- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994), «De la imagería cultural al imaginario», en Pierre Brunel e Yves Chevrel (eds.), *Compendio de literatura comparada*, Madrid, Siglo XXI Editores, pp. 111-131.
- PINZÓN MANRIQUE, Hernán Javier (2014), «La literatura como in-corporación: el cuerpo como proceso», *La Palabra*, 24, pp. 91-97.
- SMITH, Paul (2017), «What kind of war novel is Vicente Blasco Ibáñez's *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*?», *Revista de estudios sobre Blasco Ibáñez*, 4, pp. 81-96.
- VARELA, Javier (2015), *El último conquistador. Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Madrid, Tecnos.
- VIVERO MARÍN, Cándida Elizabeth (2008), «El cuerpo como paradigma teórico en literatura», *Revista de estudios de género: La ventana*, vol. 3, n.º 28, pp. 56-87.
- WEDEL, Alfred (1993), «La germanofobia de Vicente Blasco en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 19, n.º 2, pp. 57-62.

Teresa de Jesús Ángeles Galiano (2026), «La construcción prosopográfica en la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez sobre la Primera Guerra Mundial: un estudio de personajes y contexto histórico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 244-263.



**EL CUERPO DESARTICULADO:
LA CONFIGURACIÓN DE LO GROTESCO Y LO MONSTRUOSO EN
IMPRESIONES DE KITAJ. LA NOVELA PINTADA (1989), DE JULIÁN RÍOS***

**THE DISARTICULATED BODY:
THE CONFIGURATION OF THE GROTESQUE AND THE MONSTROUS
IN *IMPRESIONES DE KITAJ. LA NOVELA PINTADA* (1989), BY JULIÁN RÍOS**

MARÍA SOTELO RODRÍGUEZ
<https://orcid.org/0000-0001-8972-0327>
maria.sotelo@uva.es
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Resumen: Este artículo analiza la configuración de lo monstruoso y lo grotesco en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), artefacto narrativo intermedial concebido conjuntamente por el escritor Julián Ríos y el pintor Ronald Brooks Kitaj. El propósito de este estudio es examinar cómo la obra, mediante un diálogo estructural entre texto e imagen, expande las fronteras del género narrativo y propone una relectura de lo monstruoso que lo desplaza del ámbito de la alteridad fantástica hacia el de la memoria histórica y cultural. A través del análisis crítico de fragmentos seleccionados, se propone que lo monstruoso no funciona únicamente como una figura de anomalía o extrañamiento, sino como una categoría transversal que, mediante la desarticulación, la torsión y la hipertrofia corporal, convierte el cuerpo en superficie de inscripción de traumas históricos y memorias culturales. Así, esta novela pintada articula una poética de lo grotesco donde la fragmentariedad formal y la intermedialidad intensifican la dimensión crítica al convertir el cuerpo monstruoso en espacio de memoria.

Palabras clave: Julián Ríos, R. B. Kitaj, intermedialidad, grotesco, monstruosidad.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Non finito. Figuraciones de lo inacabado en la literatura hispánica contemporánea» (ref. ayuda PID2024-155902NB-I00, Proyectos de «Generación de Conocimiento»), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER/UE.

Abstract: This article examines the configuration of the monstrous and the grotesque in *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), an intermedial artefact jointly conceived by the writer Julián Ríos in collaboration with the painter Ronald Brooks Kitaj. The study explores how the work, through a structural dialogue between text and image, expands the boundaries of the narrative genre and proposes a reinterpretation of the monstrous that shifts it from the realm of fantastic alterity to that of historical and cultural memory. Through the critical analysis of selected fragments, it proposes that the monstrous does not function merely as a figure of anomaly or estrangement, but rather as a transversal category that, through disarticulation, torsion, and bodily hypertrophy, turns the body into a surface for the inscription of historical traumas and cultural memories. Thus, the novel articulates a poetics of the grotesque in which formal fragmentation and intermediality intensify the work's critical dimension by transforming the monstrous body into a site of memory.

Keywords: Julián Ríos, R. B. Kitaj, intermediality, grotesque, monstrosity.

1. INTRODUCCIÓN

La literatura y la pintura se han concebido como artes hermanas desde la Antigüedad. El diálogo entre texto e imagen no solo ha generado fecundos intercambios formales, sino que también se ha convertido en un espacio privilegiado para la representación de lo monstruoso y lo grotesco. En la intersección de lo visual y lo verbal, el monstruo ha encontrado un territorio especialmente propicio para su despliegue simbólico y estético. La tradición interartística ha reformulado continuamente sus figuras: desde los animales antropomórficos de los códices medievales —empleados, como señala Silvia María Hernández Muñoz, para representar «aspectos de diferencias, locuras o excentricidades humanas» (2015: 2)— o los alfabetos de la muerte, hasta la persistencia de lo monstruoso en el género fantástico contemporáneo, con creaciones como las de Ángel Olgoso, en las que se combinan el relato y el *collage* en dispositivos híbridos (Fernández Chamorro, 2025: 61).

La novela constituye, en este contexto, un espacio especialmente fértil para la experimentación, dado el carácter expansible de este género. Este artículo analiza *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), artefacto narrativo concebido conjuntamente por el escritor gallego Julián Ríos y el pintor estadounidense Ronald Brooks Kitaj. La obra articula un dispositivo intermedial en el que se entrelazan conversaciones entre pintor y escritor, diálogos entre tres personajes ficticios y reflexiones individuales agrupadas bajo el título de «Solos a una voz». A ello se suman reproducciones de buena parte de los cuadros mencionados, lo que convierte al lector en espectador y sitúa la experiencia estética en una oscilación constante entre lo visual y lo verbal. Dada la extensión del volumen —577

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

páginas—, este estudio se centrará en una selección de fragmentos en los que pintura y escritura se aproximan a lo monstruoso mediante representaciones plásticas y discursivas que tensionan las categorías formales y genéricas.

Desde esta perspectiva, se examinará cómo la obra construye las nociones de lo monstruoso y lo grotesco a través del diálogo estructural entre texto e imagen. Para ello, se parte de la hipótesis de que estas categorías constituyen uno de los ejes simbólicos de *Impresiones de Kitaj* y atraviesan ámbitos diversos como la identidad, la memoria histórica o la tradición artística dentro de la obra pictórica de R. B. Kitaj. La dimensión intermedial de este artefacto narrativo permite explorar la presencia de estas formas de alteridad como principios estructuradores de las relaciones entre lo visual y lo verbal. A través del análisis de las pinturas de Kitaj y de las exégesis propuestas por Ríos, se mostrará cómo la monstruosidad se aleja del terreno de lo fantástico para inscribirse en la experiencia cotidiana, convirtiéndose en una herramienta crítica capaz de cuestionar categorías como la identidad o el canon artístico.

2. CONFIGURACIONES DE LO MONSTRUOSO Y LO GROTESCO EN LA PINTURA DE KITAJ

En buena parte de la teoría contemporánea, lo monstruoso se define como una alteración de los límites normativos que estructuran lo humano, lo social y lo representable. Como señala David Roas, «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» (2019: 30). No se trata únicamente de aquello que se sitúa fuera del orden, sino de aquello que, al irrumpir en él, lo pone en crisis desde dentro. La figura del monstruo posee, en ese sentido, una potencia epistemológica: actúa como un detonante que nos obliga a «plantearnos la realidad de nuestra propia condición y a enfrentarnos a nuestros miedos y ansiedades» (Ordiz-Vázquez, 2020: 86). Algo similar ocurre en *Impresiones de Kitaj*. Esta novela pintada, al reunir distintas etapas creativas del artista estadounidense, permite observar cómo lo monstruoso atraviesa su imaginario más allá de una temática concreta. No aparece únicamente en las secciones dedicadas a figuras monstruosas, sino también en episodios vinculados al Holocausto o a lo onírico, donde la memoria histórica y la imaginación se entrelazan en formas que alteran cualquier representación estable. Lo monstruoso, por tanto, no se limita a ser un motivo iconográfico, sino que funciona como categoría transversal que articula la experiencia estética propuesta por la obra.

El pintor estadounidense R. B. Kitaj (1932-2007) fue una de las figuras más relevantes de la denominada *School of London*, término que acuñó él mismo, junto a otros pintores como Lucian Freud o Francis Bacon que reivindicaron la pintura figurativa (Schwabsky, 2001: 141). Su obra se caracteriza por su dimensión intelectual, en la que la literatura, la autobiografía y los grandes maestros de la pintura cobran relevancia; aun así, su dimensión histórica será la que destaque, ya que revistas como *Time* lo encumbraron como «el mejor pintor histórico de nuestro tiempo» (Ríos, 1989: 365). En este contexto, el cuerpo ocupa un lugar privilegiado como espacio de inscripción simbólica, en el que convergen la memoria histórica, la identidad cultural —vinculada, sobre todo, a la experiencia judía— y la reflexión sobre la tradición artística occidental. Esta densidad referencial convierte su pintura y su estética en un terreno fértil para explorar las configuraciones contemporáneas de lo monstruoso y lo grotesco.

La tradición artística occidental ha vinculado de manera paradigmática arte y monstruosidad, siendo el célebre grabado de Francisco de Goya *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799) una de sus representaciones clave. El Museo del Prado conserva un manuscrito del propio Goya en el que explica la intención de la serie *Los Caprichos*, que incluye este grabado. En él apunta que «[l]a fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas» (Goya, en Campo Baeza, 2014: 7). La monstruosidad no emerge, por tanto, como negación absoluta de la razón, sino como consecuencia de su abandono o insuficiencia: allí donde se suspende la racionalidad, proliferan las figuras inquietantes que revelan sus límites. En la pintura de Kitaj, sin embargo, no se desarrolla de forma tan explícita la idea de que «lo que no alcanza a ser entendido por la razón se torna monstruoso» (Raquejo, 2002: 53). Más que una advertencia, encontramos una fascinación persistente por lo monstruoso, vinculada tanto a lo onírico como a la memoria histórica. Esta atracción no resulta ajena si se tiene en cuenta que el monstruo despierta una respuesta ambivalente: suscita tanto rechazo como fascinación. Jeffrey Jerome Cohen, en su sexta tesis sobre lo monstruoso, apunta que esta misma figura que aterroriza, también atrae, ya que encarna aquello que la cultura percibe como límite y transgresión (1996: 16-17)¹. Esta tensión permite a Kitaj realizar una exploración estética de la anomalía, la memoria y la subjetividad a través de la figura del monstruo.

¹ Jeffrey Jerome Cohen expone en su artículo «Monster Culture (Seven Theses)» (1996) las siguientes tesis sobre lo monstruoso: «Thesis I: The Monster's Body Is a Cultural Body [...] Thesis II: The Monster Always Escapes [...] Thesis III: The Monster Is the Harbinger of Category Crisis [...] Thesis IV: The Monster Dwells at the Gates of Difference [...] Thesis V: The Monster Polices the Borders of Possible [...] Thesis VI: Fear of the

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

Kitaj, admirador declarado de Goya, reinterpretó el grabado goyesco en *The Clerk's Dream* (1972), donde la figura dormida ya no encarna la tensión entre fantasía y razón, sino una subjetividad contemporánea asediada por imágenes ambiguas y perturbadoras. Por otra parte, el propio artista afirmaba que la obra era «a little pornographic» y que fue rechazada por el entonces influyente salón inglés John Moores Exhibition «because it was so dirty» (Ríos, 1994: 124). Si el *Capricho* goyesco resultó incómodo por su mordacidad crítica hacia la sociedad de finales del siglo XVIII, *The Clerk's Dream* lo fue por la ambigüedad de su imagería, leída más como provocación obscena que como relectura crítica del modelo ilustrado. En este desplazamiento se advierte una diferencia significativa: mientras que en Goya la monstruosidad surge como advertencia ante la suspensión de la razón, en Kitaj se integra en la propia textura de la experiencia moderna, donde lo grotesco ya no opera como excepción, sino como condición persistente de la mirada contemporánea. Esta visión parte de la premisa de que «el monstruo siempre implica la existencia de una norma: es evidente que lo *anormal* solo existe en relación a lo que se ha constituido o instaurado como *normal*» (Roas, 2019: 30).

En los lienzos de Kitaj, la monstruosidad suele encarnarse en cuerpos distorsionados, pero reconocibles, figuras que no rompen completamente con la anatomía humana, sino que la tensionan. El cuerpo se convierte en superficie de experimentación, ya que, como apunta Jean-Luc Nancy, «el cuerpo no es sustancia ni fenómeno, ni carne, ni significación. Sólo ser-escrito» ([1992] 2003: 19) que, si se traslada al ámbito pictórico, podría entenderse como un *ser-pintado*. Kitaj concentra la anomalía en determinadas zonas corporales —extremidades sobredimensionadas, gestos crispados, rostros alterados—, con lo que genera figuras que remiten tanto al *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, obra fundamental del movimiento antropofágico brasileño que se caracteriza por la hipertrofia de determinadas partes del cuerpo, como a los semblantes perturbados de las *Pinturas negras* de Goya. La monstruosidad, en este contexto, no anula la figura humana, sino que la deforma para convertirla en un espacio donde se inscriben tensiones históricas, culturales y memoriales.

Por otra parte, la estética de Kitaj presenta una marcada inclinación hacia lo grotesco, pues no solo en sus pinturas abiertamente monstruosas aparecen rostros crispados o cuerpos

Monster Is Really a Kind of Desire [...] Thesis VII: The Monster Stands at the Threshold...of Becoming» (1996: 4-20). Para el presente análisis resulta especialmente relevante la sexta tesis, que se aproxima al atractivo por lo monstruoso que atraviesa la obra de R. B. Kitaj.

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

fragmentados, sino que buena parte de su producción se articula desde esa lógica de deformación e inestabilidad. Como apunta José Miguel G. Cortés, «[l]o auténticamente monstruoso es descubrir la bestia en el seno del ser humano y, con ello, destruir toda seguridad en la identidad del hombre» (1997: 30). Por ello, resulta pertinente acudir a las teorías de Mijaíl Bajtín, especialmente a su estudio *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965). Aunque Bajtín vincula lo grotesco principalmente con la cultura carnalesca —central en su lectura de Rabelais—, sus formulaciones permiten pensar lo grotesco en clave moderna. Frente a las imágenes construidas desde un ideal de integridad y clausura, el cuerpo grotesco se define por su ambivalencia y su carácter contradictorio, siendo el despedazamiento corporal uno de los principios estructurales de su sistema de representación (Bajtín, [1965] 2003: 25). Los cuerpos deformes, fragmentados o torturados constituyen la base de las manifestaciones que se analizarán a continuación. En el caso de Kitaj, lo grotesco y lo monstruoso no se materializan en criaturas fantásticas, sino en la propia materia del cuerpo humano, sometida a torsiones, hipertrofias o desarticulaciones, ya que «la representación de lo terrible y monstruoso no necesita ni de seres compuestos ni de animales fabulosos» (Cortés, 1997: 30). Con todo, su pintura no coincide plenamente con el modelo bajtiniano, ya que Bajtín subraya la centralidad de «las partes y lados por donde él [el cuerpo] *se desborda, rebasa sus propios límites [...] órganos genitales, trasero, vientre, boca y nariz*» (2003: 261-263), mientras que Kitaj afecta a la estructura corporal en su conjunto. De este modo, lo grotesco deja de operar únicamente como lógica de desbordamiento material para convertirse en un principio de fractura estructural que desestabiliza la integridad del cuerpo y, con ella, la tradición pictórica que lo sostiene.

3. MANIFESTACIONES MONSTRUOSAS Y GROTESCAS EN *IMPRESIONES DE KITAJ. LA NOVELA PINTADA* (1989)

Impresiones de Kitaj es un libro coral, no solo porque nos encontremos con diversas voces poblando sus páginas, sino también por la intermedialidad que lo caracteriza. La noción de *coralidad* remite tanto a la coexistencia de instancias discursivas diversas como a la arquitectura textual que articula palabra e imagen como partes de un mismo entramado significativo. A lo largo de este estudio, nos referiremos a la obra como *novela pintada*, respetando el subtítulo elegido por Julián Ríos, quien afirmó en una entrevista su voluntad de expandir los límites del género novelístico mediante la creación de una «pintura ficción» (Ríos, 2005: 25).

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

La dimensión dialógica constituye el principio estructurador del volumen. No solo se integran voces diversas, sino también imágenes que dialogan con el texto, de modo que, como apunta el propio Ríos, «la disposición en mosaico del texto y de las ilustraciones [...] invita a ver entre líneas, a leer entre imágenes» (1989: 12). Esta configuración en mosaico no responde a una mera estrategia ilustrativa, sino que produce una lectura oscilante en la que el lector deviene simultáneamente espectador² que oscila constantemente entre códigos semióticos distintos.

La novela se organiza en tres grandes capítulos —«I. Prólogo», «II. Imágenes y conversaciones» y «III. Índice de láminas»—, siendo el segundo el que condensa todas las secciones en las que literatura y arte dialogan. Asimismo, algunas de estas secciones se encuentran subdivididas internamente. Resulta especialmente relevante para el presente análisis el apartado «7. $\frac{M}{W}$ aking Dreams (El soñador despierto)»³, que incluye dos subsecciones fundamentales: «El Remembrador» y «Obras monstruos». En ellas, la dimensión onírica y la representación explícita de la monstruosidad y de lo grotesco se articulan tanto en el plano iconográfico como en el dispositivo narrativo que lo encuadra.

3.1. El Remembrador

R. B. Kitaj pintó *El Remembrador* [*The Remembrist*]⁴ hacia 1959. No se trata de una de sus piezas más difundidas —no figura, por ejemplo, en la monografía más completa publicada hasta la fecha sobre el artista, *Kitaj* (2010), de Marco Livingstone—, de modo que su interpretación depende en gran medida del dispositivo exegético que ofrece *Impresiones de Kitaj*. En este caso, el texto no describe la imagen, sino que la ilumina, proporcionando una clave hermenéutica fundamental: «los recuerdos empiezan en esta “casa de la memoria” que es nuestro propio cuerpo» (Ríos, 1989: 225).

La figura representada —un ser unípede que sostiene entre sus manos su desmesurado pie derecho por encima de la cabeza— sitúa la anomalía en la desproporción

² Quizá, el término más adecuado para este tipo de receptor sería el de *lectoespectador*, formulado por Vicente Luis Mora en su ensayo homónimo de 2012, y que define como «cualquier tipo de receptor de manifestaciones artísticas textovisuales que realiza un ejercicio cotidiano de cibercepción en el que se expanden las posibilidades de flujo informativo y de sentido entre dichas manifestaciones y la realidad pangeica» (2012: 19).

³ Dado que el libro también se editó en inglés bajo el título de *Kitaj: Pictures and Conversations*, algunos de estos juegos de palabras tuvieron que adaptarse para que fuesen coherentes en ambos idiomas.

⁴ A lo largo del artículo, las obras se citarán con su título en castellano, tal como aparecen en *Impresiones de Kitaj*. No obstante, se indicará el título original cuando resulte pertinente para el análisis o aporte algún matiz relevante para la interpretación del cuadro.

corporal. Esta configuración remite inevitablemente al *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, obra emblemática del movimiento antropofágico brasileño, impulsado por el *Manifiesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade. En ambos casos, la hipertrofia de ciertas partes del cuerpo produce un efecto monstruoso que no anula la figura humana, sino que la rearticula desde una relación intensificada con la tierra y la memoria cultural. En *Abaporu*, el miembro desmesurado en contacto con el suelo enfatiza la conexión con lo originario, mientras que la mano que está en contacto con la cabeza y la propia cabeza son de menor tamaño. Algo similar se intuye en *El Remembrador*, ya que el pie sobredimensionado se convierte en soporte físico de la memoria, que desplaza la centralidad tradicional de la cabeza como base del pensamiento. Desde la perspectiva del cuerpo grotesco, esta inversión jerárquica no es un simple recurso formal, sino un mecanismo de desestabilización: la exageración de un miembro periférico subvierte la organización racional del cuerpo y redistribuye sus centros de significado. La hipertrofia del pie no introduce lo grotesco como deformidad espectacular, sino como desplazamiento estructural; el saber ya no se asienta en la verticalidad de la cabeza, sino en la materialidad del cuerpo que pisa, sostiene y recuerda.

No obstante, Ríos no invoca la tradición antropofágica, sino otra genealogía de lo monstruoso: la de los seres descritos por Honorius de Autun en su *De Imagine Mundi*, entre ellos «los Scinópodos⁵ [sic] que aunque solo tienen un pie, corren más rápido que el viento y, cuando se echan, se dan sombra como las plantas, levantando los pies» (en 1989: 225). Esta referencia inserta la pintura de Kitaj en una tradición medieval de monstruos limítrofes, seres que desafían la norma anatómica sin dejar de ser reconocibles como humanos y «actúan igual que en la mitología [...] construyen metáforas o alegorías» (Hernández Muñoz, 2015: 6). La monstruosidad, por tanto, no reside en la alteridad radical, sino en la variación estructural del cuerpo.

⁵ Probablemente, Ríos quisiera referirse a los «Esciápodos», aunque optó por la forma «Scinópodos» por proximidad al término latino *Scenopodae*, con el que Honorio de Autun designa a estos monstruos en el capítulo X del libro primero de su *De Imagine Mundi* (1544: 10).

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.



Figura 1. Kitaj, R. B. (c.1959), *The Remembrist*, en Julián Ríos, *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989).

La dimensión corporal se ve reforzada por la mención a *Monsieur Teste* (1896), de Paul Valéry, donde la exploración del propio cuerpo aparece como ejercicio de autoconocimiento. El pasaje citado por Ríos conecta con la idea de que el cuerpo no es una entidad cerrada, sino un espacio de descubrimiento progresivo:

Cuando uno es niño se descubre, descubre lentamente el espacio de su cuerpo por medio de una serie de esfuerzos, supongo. Uno se tuerce y se encuentra o se reencuentra, y uno se asombra. Se toca uno el talón, coge el pie derecho con la mano izquierda; se obtiene el pie frío en la palma cálida... Ahora me lo sé de memoria (Valéry, 1972: 30).

En *El Remembrador*, ese descubrimiento adopta forma pictórica: el cuerpo se convierte en archivo, en superficie de inscripción donde memoria e identidad se sedimentan. Finalmente, Kitaj no revela, como otras veces, el origen de esta obra, sino que brinda una exégesis más poética que explicativa:

Pero mi *Remembrador* conoce, además de su cuerpo, su origen putativo. Recuerda, por ejemplo, uno de los lugares de su re-nacimiento —The Warbourn [sic] Journal— donde lo encontré a finales de los cincuenta (siendo yo estudiante) y recuerda asimismo a los archiveros judíos, a los bibliotecarios e historiadores que lo llevaron a Inglaterra en tres barcos desde Hamburgo y luego tiene recuerdos mucho más antiguos... hasta las leyendas que tú le atribuyes... (Ríos, 1989: 227).

Al evocar el mundo judío, la lectura se desplaza del plano estrictamente anatómico al histórico, ya que vincula la figura con la memoria cultural judía y con la experiencia del exilio. *El Remembrador* recuerda su propio cuerpo, pero también los desplazamientos que lo constituyen, convirtiéndose así en la encarnación de una memoria transportada, archivada y preservada. Desde esta perspectiva, la figura puede ponerse en relación con la tradición del

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

Golem —criatura de arcilla modelada para proteger a la comunidad judía—, representada por el propio Kitaj en *The Jewish School (Drawing a Golem)* (1980). Como señala el artista, el Golem que dibuja uno de los niños «begins to come alive but not in time because the painting concludes at that moment» (Kitaj, en Livingstone, 2010: 244). En ambos casos, la monstruosidad no remite a una amenaza externa, sino a un cuerpo que condensa historia, archivo y supervivencia. Esta lectura se ve reforzada por el título original de la obra (*The Remembrist*) que activa un juego semántico significativo: por un lado, *remember* remite al acto de recordar; por otro lado, la resonancia con *member* («miembro», «extremidad») subraya la centralidad corporal en la configuración de la memoria. El título articula así una doble dimensión, memorial y anatómica, que sitúa el recuerdo no en la abstracción mental, sino en la materialidad del cuerpo.

3.2. Obras monstruos

En el subapartado «Obras monstruos», inserto en la sección dedicada a los sueños, Ríos y Kitaj reúnen un conjunto heterogéneo de piezas que el propio pintor vincula a su fascinación por lo monstruoso. No se trata de una serie homogénea, sino de una constelación de imágenes en las que la monstruosidad adopta distintas modulaciones: locura, descomposición moral e hibridez iconográfica.



Figura 2. Kitaj, R. B. (1978), *New York Madman*, en R. B. *Kitaj Studio Project* (2017).

<http://rbkitaj.org/new-york-madman>

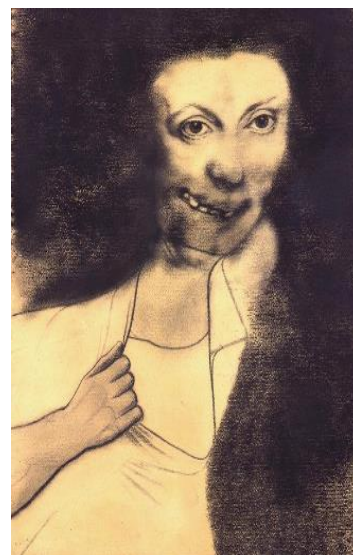


Figura 3. Kitaj, R. B. (1978), *His New Freedom*, en R. B. *Kitaj Studio Project* (2017).

<http://rbkitaj.org/his-new-freedom>

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

Un primer núcleo lo constituyen las figuras asociadas a la alienación y lo psicótico: *Loco de Nueva York* (1978) y *Loco de la sexta avenida* (1979). En estas obras, la monstruosidad no se manifiesta a través de seres ajenos al orden de lo real, sino mediante la intensificación expresiva de algunos rasgos humanos. La distorsión anatómica y gestual produce un efecto grotesco que, como señalaba Wolfgang Kayser, remite a un ámbito en el que ya no son válidas «las leyes estáticas, la simetría y el orden de las proporciones naturales» ([1957] 2010: 33). La coincidencia cronológica de los dos *Locos* a finales de los años 70 sugiere una voluntad de diagnóstico crítico. La locura deja de aparecer como una condición exclusivamente individual para convertirse en una figura de la anomalía social. En este sentido, las obras pueden relacionarse con la figura del «anormal» descrita por Foucault, quien señala que este constituye, en el fondo, «un monstruo cotidiano, un monstruo trivializado» (2001: 59). En esta línea, las representaciones grotescas pueden entenderse como «un ataque a la realidad que desaprueba el autor, usando para este cometido el arma de la inteligencia» (Hernández Muñoz, 2015: 4). El empleo de carboncillo y pastel sobre papel intensifica la crudeza expresiva de estas figuras y permite, como señala Marco Livingstone, construir «a strong and contemporary art filtered through his own sensibility» (2010: 33). La monstruosidad se sitúa así en la frontera entre retrato y caricatura, entre documento urbano y alegoría moral.

A este imaginario se suma una dimensión cinematográfica decisiva. Kitaj reconoce la impronta de películas estrenadas en 1932 —año de su nacimiento—, como *Freaks, la parada de los monstruos* de Tod Browning, *White Zombie* de Victor Halperin o «la maravillosa película de Buñuel sobre Extremadura [...] *Las Hurdes—Tierra sin pan*» (Ríos, 1989: 227). El monstruo cinematográfico —ya sea *freak*, zombi o figura marginal— se convierte en modelo iconográfico y conceptual. Sin embargo, será *Vampyr* (1932), de Carl Theodor Dreyer, la obra que encuentre un reflejo más directo en *Su nueva libertad*. En este cuadro, Kitaj construye un *collage* que amalgama «a beautiful Rubens portrait of his first wife with a leering mouth from Carl Theodor Dreyer film, *Vampyr*, to create a gruesome but memorable image of moral and physical decay» (Livingstone, 2010: 38). La monstruosidad emerge de la hibridación: no es el resultado de una criatura fantástica, sino de la colisión entre tradiciones visuales.

Ríos, por su parte, introduce una lectura literaria al preguntarse si la obra no constituye «un autorretrato metafórico de tu lado “malo” —tu retrato de Dorian Gray o Mr. Hyde» (1989: 231). Esta sugerencia desplaza la monstruosidad hacia el ámbito de la escisión

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

subjetiva y de la identidad escindida. En este sentido, como señala Louis Vax, «el monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros» ([1960] 1963: 11). Así, el monstruo ya no es únicamente una figura social, sino la encarnación de una duplicidad interior. En este sentido, las figuras de locos y psicóticos que pueblan la sección se aproximan a la concepción goyesca del monstruo como una presencia que «pertenece a nuestro propio mundo, es en él donde ocupa su lugar de dominio» (Kayser, 2010: 25). La otra constelación monstruosa la conforma la serie de bañistas: *Bañista (Pelo despeinado)* (1978), *Bañista (Entrando al agua)*⁶ (1978), *Bañista (Torsión)* (1978), *Bañista (Sentado)*⁷ (1978), *La ascensión del fascismo* (1979-80) y *Bañista (Muchacho psicótico)* (1980). Esta serie funciona como una relectura —casi como una réplica desviada— de uno de los motivos más emblemáticos de Paul Cézanne. Como señala Livingstone:

The group of *Bather* pastels [...] which constitute some of the most affecting works of this period, take their inspiration from Cézanne's paintings on a similar theme, which Kitaj admires not only for the usual formalist reasons [...] but also for their expressive awkwardness and sense of mystery (2010: 37).

Kitaj recoge esa aura de misterio y la radicaliza. Allí donde Cézanne tensionaba la forma, Kitaj la fractura. Si en los bañistas del pintor francés el cuerpo aún aspira a una armonía estructural, en los de Kitaj asistimos a una desarticulación que roza lo inquietante. Estas figuras, pintadas en la misma época que los *Locos*, mantienen el impulso crítico de las obras anteriores: lo monstruoso ya no se sitúa únicamente en la marginalidad social, sino también en la relectura de uno de los motivos más canónicos de la tradición pictórica moderna: el de los bañistas. Frente a las idealizaciones de Cézanne, Puvis de Chavannes, Gauguin o Renoir, Kitaj no sublima el cuerpo, lo expone como superficie vulnerable, quebrada, incluso torturada (Tuten, 1982: 64). Desde una perspectiva bajtiniana, podríamos afirmar que estos bañistas se aproximan al cuerpo grotesco, entendido como cuerpo inacabado, en transformación, atravesado por tensiones y apreturas. No se trata del cuerpo clásico, cerrado y autosuficiente, sino de un cuerpo que se desborda y se deforma, que pierde su estabilidad y su coherencia anatómica.

En *Bañista (Pelo despeinado)*, lo monstruoso no se condensa en una deformidad extrema, como ocurría en *El Remembrador*, sino en la dislocación estructural del conjunto: el torso se presenta frontal, mientras que la cintura ejecuta un giro improbable —que se

⁶ Traducción propia. El título original es *Bather (Wadding)*.

⁷ Traducción propia. El título original es *Bather (Seated)*.

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

desarrollará en *Bañista (Torsión)*—; el agua oculta las extremidades inferiores, generando una sensación de amputación visual. El cuerpo aparece fragmentado y recombinado, como si estuviera compuesto por planos incompatibles. Esta fractura formal puede leerse como un correlato visual de la propia *novela pintada*, ya que se compone de fragmentos yuxtapuestos hasta construir una totalidad inestable. El *lectoespectador* (Mora, 2012) no sabe si fijar la mirada en el cuerpo representado o en la narración que lo enmarca. La monstruosidad, entonces, no reside únicamente en la figura, sino en la experiencia perceptiva que exige.

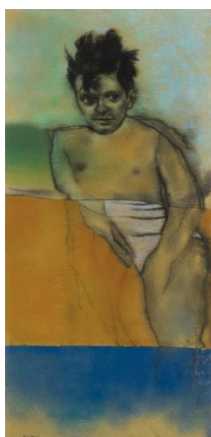


Figura 4. Kitaj, R. B. (1978), *Bather (Tousled Hair)*, en R. B. Kitaj Studio Project (2017).

<http://rbkitaj.org/bather-tousled-hair>

Frederic Tuten vincula *Bañista (Pelo despeinado)* con *Bañista (Muchacho psicótico)* al percibir en ambas figuras una voluntad de hacer que el arte dialogue con la oscuridad de su tiempo (1982: 64). En esta última, el adjetivo *psicótico* desplaza el motivo clásico del baño hacia el terreno de la alienación contemporánea. De nuevo, la monstruosidad no es fantástica, es histórica. En este sentido, los bañistas reescriben a Cézanne y al propio estatuto del cuerpo en el arte moderno: ya no como forma ideal ni como pura experimentación formal, sino como un cuerpo concebido desde la sensibilidad posmoderna, atravesado por nuevas tensiones culturales y visuales. Además, resulta significativo que el rostro de *Bañista (Pelo despeinado)* no esté tomado del natural; como apunta Kitaj, «la cara es de una ilustración de un libro» (Ríos, 1989: 453), introduciendo, de esta manera, una nueva dimensión intermedial.

Por otra parte, Ríos destaca de *Bañista (Torsión)* (Figura 5) su rostro distorsionado: «¿Esta quimérica máscara de la muerte, procede del juicio final o es para él?» (1989: 229). La referencia resulta especialmente pertinente si se atiende a la afirmación de Bajtín de que «[l]o

grotesco se manifiesta a través de las máscaras» (2003: 36), en tanto estas suspenden la identidad estable y revelan su carácter mutable y ambivalente. El rostro del bañista, con sus reflejos blanquecinos, la nariz rojiza y redondeada y los ojos fijos en el espectador, remite a un maquillaje de payaso que no suscita risa, sino inquietud. A esta perturbación contribuye la torsión extrema del cuerpo, cuya postura forzada intensifica la sensación de inestabilidad estructural. Como en *El Remembrador*, la cabeza parece sufrir una hipotrofia relativa frente al resto del cuerpo (Figura 6), desplazando el centro jerárquico tradicional y acentuando la lógica grotesca de la desproporción.

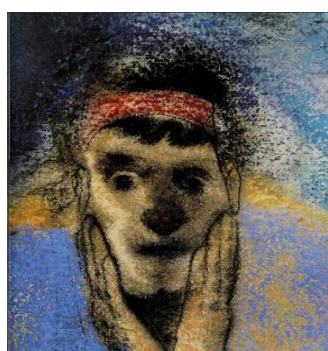


Figura 5. Kitaj, R. B. (1978), *Bather (Torsion)* [Detalle], en Richard Morphet, R. B. Kitaj: *A Retrospective* (1994).



Figura 6. Kitaj, R. B. (1978), *Bather (Torsion)*, en Richard Morphet, R. B. Kitaj: *A Retrospective* (1994).

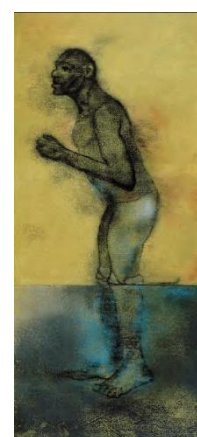


Figura 7. Kitaj, R. B. (1978), *Bather (Wading)*, en Richard Morphet, R. B. Kitaj: *A Retrospective* (1994).

Esta fractura no se limita a esta pieza. En *Bañista (Entrando al agua)* (Figura 7), aunque los pies se muestran con claridad y el cuerpo adquiere un aspecto casi simiesco, la figura no recupera una armonía clásica: la tensión de las extremidades y la animalización en su fisionomía mantienen la sensación de extrañamiento. En términos freudianos, esta inquietud puede vincularse a lo siniestro (*unheimlich*), que surge cuando aquello que resulta familiar aparece alterado hasta el punto de volverse extraño⁸. Como señala Freud, «lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad» ([1919]

⁸ Freud, en *Das Unheimliche* (1919), apunta que «[l]a voz alemana “*unheimlich*” es, sin duda, el antónimo de “*heimlich*” y de “*hemisch*” (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar» (2023: 17).

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj*. La novela pintada (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

2023: 45). En todos los casos, lo grotesco no reside en la invención de criaturas fantásticas, sino en la desarticulación interna del cuerpo humano.

Quizá la pintura más perturbadora sea *The Rise of Fascism* (Figura 8), ya que, aunque no resulte inmediatamente vinculable a la serie de bañistas, el propio Kitaj la incluye como parte de ella (Livingstone, 2010: 58). El fascismo aparece encarnado en la figura central del cuadro. En este caso, no nos encontramos ante un cuerpo fracturado o torsionado, como sucedía en las obras anteriores, sino ante una corporalidad ostensiblemente deforme: el volumen del torso y de las extremidades se articula mediante una serie de protuberancias y bultos que desdibujan la anatomía y convierten el cuerpo en una amalgama casi tumoral. La monstruosidad no se construye aquí desde la torsión, sino desde la desfiguración morfológica. A ello se suma el semblante enajenado —un rostro que no mira a ninguna de las otras figuras, sino que fija los ojos en un horizonte impreciso— y el tono mortecino de la piel, que acentúa lo inquietante de su presencia. La melena rubia y el bañador negro intensifican el extrañamiento de la figura, a la que Ríos se refiere como «virago» (1989: 379). En la mano empuña una pistola y la acompaña un gato negro, que para Kitaj representa la mala suerte (Kitaj, en Livingstone, 2010: 243), además de contribuir a esa atmósfera de misterio y maldad (Tate Gallery, 1981: 107). En oposición a esta encarnación del fascismo, un bombardero aparece en la esquina superior izquierda del lienzo, dispuesto a cruzar el Canal de la Mancha para poner fin a la amenaza (1981: 107). La inclusión de este elemento introduce una dimensión histórica explícita que desborda el espacio alegórico de los bañistas y sitúa la escena en el horizonte bélico europeo. De este modo, la composición no solo articula una confrontación simbólica entre víctima y victimario, sino también una tensión geopolítica que inscribe la monstruosidad en un marco histórico concreto. El cuerpo monstruoso no es solo una anomalía corporal, sino que se convierte en una representación visual de conflictos ideológicos y sociales. Mabel Moraña recupera la idea de Antonio Negri de que «todo monstruo es político» (2017: 41) y señala que la función primordial del monstruo consiste en «perturbar el *statu quo*» e «instalar un desorden simbólico» (2017: 41) que cuestione los órdenes establecidos.

Por otra parte, «the bather on the left is the beautiful victim [...] and the seated bather is everyone else» (Kitaj, en Livingstone, 2010: 243). La bañista de la izquierda —la víctima del fascismo— está pintada en un escorzo tomado del natural, inspirado tanto en las composiciones de bañistas de Cézanne como en la iconografía pornográfica (Tate Gallery,

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

1981: 108). La bañista de la derecha, por su parte, funciona como un *remake* de *La chiquita piconera* (1929), de Julio Romero de Torres, pero despojada de cualquier sublimidad: no son «las bañistas sublimes de Cézanne o Matisse, no *Luxe, Calme, et Volupté* sino su reverso siniestro» (Ríos, 1989: 379-380).

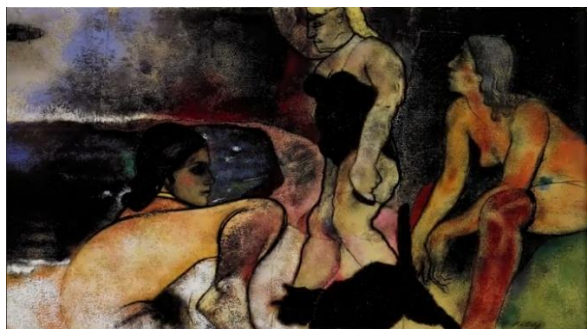


Figura 8. Kitaj, R. B. (1979-80), *The Rise of Fascism*, en Richard Morphet, R. B. Kitaj: *A Retrospective* (1994).

Lo siniestro del cuadro radica precisamente en esa inversión de expectativas; la escena, en apariencia vinculada a la tradición moderna de los bañistas, se ve invadida por una figura cuya deformidad y gesto armado desarticulan cualquier lectura hedonista. En términos freudianos, lo siniestro surge cuando lo familiar se torna extraño (Freud, 2023: 17); esta operación se articula en el cuadro, ya que un motivo tan canónico en la tradición pictórica como el de los bañistas se desestabiliza a causa de la figura monstruosa que transforma ese espacio de recreo en un espacio lóbrego de amenaza. En una dirección afín, Kayser apunta que lo siniestro se funda en la irrupción de aquello que quiebra el sentido común del espectador (2010: 141). A ello se suma la ambigüedad declarada por el propio Kitaj, quien confesó haber querido aludir, en un principio, a «the classic Fascist period only», aunque más tarde dudaría de su propio propósito (Kitaj, en Livingstone, 2010: 243). Esa vacilación autoral no atenúa la inquietud, sino que la intensifica, ya que la figura monstruosa no solo atraviesa el espacio pictórico y el motivo de los bañistas, sino que convierte el lienzo en un escenario donde lo grotesco emerge de la irrupción de la historia y la violencia política, reinscribiendo la memoria traumática del siglo XX en la tradición pictórica.

De manera sintética, las pinturas de Kitaj —desde los locos hasta los bañistas— funcionan como confesiones visuales, cuerpos torturados y rostros distorsionados que canalizan tanto los demonios personales del artista como los traumas históricos del pueblo judío. Como él mismo señalaba, se concibe como «a confessional painter in an era which has

largely discouraged dissent from the holy of holies — the autonomous art object» (Ríos, 1994: 127). En estas obras, lo monstruoso no busca causar un terror meramente visual, sino psicológico, inscribiendo la tradición artística —Goya, Cézanne— dentro de los motivos y preocupaciones claves del siglo XX, y transformando la pintura en un espacio donde la memoria, la historia y lo confesional se entrelazan de forma intensa y perturbadora.

4. CONCLUSIONES

Tras el análisis de los cuadros seleccionados para las dos secciones de *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* en las que se aborda lo monstruoso, podemos concluir que lo grotesco y lo perturbador, dentro de la estética del artista estadounidense, no constituyen recursos expresivos aislados, sino auténticas estrategias formales que articulan subjetividad, memoria histórica y tradición pictórica. La lectura de estas obras desde el prisma de lo grotesco, acompañada por los comentarios de Ríos y del propio Kitaj en su novela pintada, permite reafirmar que el pintor canaliza un mensaje preciso a través de su concepción del monstruo.

En la obra de Kitaj, lo grotesco opera como un desplazamiento. El cuerpo humano se convierte en campo de inscripción expresiva mediante procedimientos como la desproporción, la torsión o la deformidad. Estos cuerpos no remiten únicamente a una experimentación formal, sino que encarnan violencia política —como en *La ascensión del fascismo*— o nuevas formas de concebir la identidad y la memoria —como en *El Remembrador*—. La dimensión confesional que el propio artista reivindica en su serie de bañistas profundiza esta lectura: la pintura se configura como espacio de exteriorización de sus demonios personales. Así, lo grotesco parte de lo físico para proyectarse hacia lo histórico y lo subjetivo.

Por otra parte, la estructura híbrida de *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* intensifica esta interpretación al situar al *lectoespectador* ante una doble mediación: la visual y la literaria. La recepción de las pinturas no se limita a la contemplación, sino que se ve atravesada por la exégesis de Ríos y por las reflexiones del propio Kitaj, donde convergen ingenio literario y crítica artística. Asimismo, el diálogo con la tradición —visible en la huella de Goya o de Cézanne— no se reduce a una mera cita, sino que implica una subversión y reinscripción de los modelos heredados, como en *The Clerk's Dream*.

En este contexto, Kitaj redefine el cuerpo grotesco como superficie de inscripción histórica y memorial. En exégesis como la de *El Remembrador* se articula una referencia al

pueblo judío y a su memoria cultural que, puesta en relación con la imagen pictórica, suscita la evocación de figuras del imaginario hebreo como el Golem. La tradición y el trauma del siglo XX encuentran así un espacio de sedimentación en la pintura y en los textos. En las obras analizadas, lo monstruoso deja de ser simple deformidad para convertirse en historia encarnada.

Gracias a la doble lectura que propone *Impresiones de Kitaj. La novela pintada*, las pinturas del artista evolucionan desde un escenario grotesco hacia un verdadero archivo histórico y confesional. La mediación textual amplía el alcance interpretativo de las imágenes y obliga al *lectoespectador* a cotejar su propia lectura con la ofrecida por el texto. A través de su profundo conocimiento de la tradición pictórica, Kitaj redefine la figura del monstruo, que ya no aparece como anomalía dentro del canon, sino como un dispositivo que impulsa a la pintura moderna a confrontar su propia historia y heridas. Será, precisamente, en esa confrontación donde lo monstruoso adquiera pleno sentido, no como forma estable, sino como un efecto de la fricción entre imagen y memoria. Desde esta perspectiva, *Impresiones de Kitaj* permite abordar la monstruosidad más allá de las categorías tradicionalmente vinculadas a ella, como lo fantástico. Las obras analizadas muestran cómo lo monstruoso puede emerger de la experiencia histórica o de los relatos culturales. De este modo, la novela pintada de Ríos y Kitaj constituye un ejemplo valioso de cómo un dispositivo intermedial, en el que conviven literatura y pintura, puede convertirse en un espacio privilegiado para la exploración de los límites entre imagen y palabra y, al mismo tiempo, en una herramienta crítica para repensar la figura del monstruo en relación con la historia, la memoria y la representación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, Mijaíl ([1965] 2003), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial.
- CAMPO BAEZA, Alberto (2014), «El sueño de la razón. Introducción», en Alberto Campo Baeza (dir.), *El sueño de la razón*, Madrid, Mairera Libros, pp. 7-10.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996), «Monster Culture (Seven Theses)», en Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 3-25.
- CORTÉS, José Miguel G. (1997), *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama.
- FERNÁNDEZ CHAMORRO, Paula (2025), «El fenómeno fantástico a través de la integración de la ficción breve y *collage*: algunas creaciones de Ángel Olgoso», en Luis Pascual Cordero Sánchez
- María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

- y María Sotelo Rodríguez (eds.), *Narrart. Arte y narrativa hispánica contemporánea*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid y Cátedra Miguel Delibes, pp. 55-72.
- FOUCAULT, Michel ([1999] 2001), *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, trad. Horacio Pons, Madrid, Akal.
- FREUD, Sigmund ([1919/1816] 2023), *Lo siniestro*/Sigmund Freud. *El hombre de arena*/E. T. A. Hoffman, Buenos Aires, Mandrágorazur.
- HERNÁNDEZ MUÑOZ, Silvia María (2015), «La tipografía y los monstruos», *i+Diseño: Revista Científico-Académica Internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño*, 10, pp. 1-20.
- HONORIO DE AUTUN (1544), *De imagine mundi*, Basilea, Haeredes Andreas Cratander.
- KAYSER, Wolfgang ([1957] 2010), *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, trad. Juan Andrés García Román, Madrid, Antonio Machado Libros.
- LIVINGSTONE, Marco (2010), *Kitaj*, Londres, Phaidon Press.
- MORA, Vicente Luis (2012), *El lectoespectador*, Barcelona, Seix Barral.
- MORAÑA, Mabel (2017), *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- MORPHET, Richard (ed.) (1994), *R. B. Kitaj: A Retrospective*, Londres, Tate Gallery Publications.
- NANCY, Jean-Luc ([1992] 2003), *Corpus*, trad. Patricio Bulnes, Madrid, Arena Libros.
- ORDIZ-VÁZQUEZ, Francisco Javier (2020), «Monstruos, engendros y criaturas artificiales en la narrativa de anticipación en México», *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 108, pp. 85-98.
- R. B. KITAJ STUDIO PROJECT (2017), «R. B. Kitaj Archive», *R. B. Kitaj Studio Project*, en [\[https://rbkitaj.org/artwork\]](https://rbkitaj.org/artwork) (10/06/2026).
- RAQUEJO, Tonia (2002), «Sobre lo monstruoso: un paseo por el amor y la muerte», en Domingo Hernández Sánchez (ed.), *Estéticas del arte contemporáneo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 51-87.
- ROAS, David (2019), «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, vol. 81, n.º 161, pp. 29-56.
- RÍOS, Julián (1989), *Impresiones de Kitaj. La novela pintada*, Madrid, Mondadori.
- RÍOS, Julián (1994), *Kitaj: Pictures and Conversations*, London, Hamish Hamilton.
- RÍOS, Julián (2005), «Julián Ríos: entre la palabra y la imagen» [entrevista], *La Gaceta de la Universidad de Guadalajara*, 7 de marzo de 2005, p. 25.
- SCHWABSKY, Barry (2001), «The School of London and Their Friends», *Artforum*, vol. 39, n.º 5, pp. 141-142.
- TATE GALLERY (1981), *The Tate Gallery 1978-80: illustrated catalogue of acquisitions*, Londres, Tate Gallery Publications Department.
- María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

- TUTEN, Frederic (1982), «Neither Fool, Nor Naive, Nor Poseur-Saint: Fragments on R. B. Kitaj», *Artforum*, vol. 20, n.º 5, pp. 61-69.
- VALÉRY, Paul (1972), *Monsieur Teste*, trad. Luisa Josefina Hernández, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- VAX, Louis ([1960] 1963), *Arte y literatura fantásticas*, trad. Juan Merino, Buenos Aires, Eudeba Editorial (Editorial Universitaria de Buenos Aires).



EL CUERPO EN LOS POEMAS TOTÉMICOS DE AMALIA IGLESIAS SERNA: SUPERFICIE TEXTUAL Y SIGNIFICANTE INTERSEMIÓTICO

THE BODY IN THE TOTEMIC POEMS OF AMALIA IGLESIAS SERNA: TEXTUAL SURFACE AND INTERSEMIOTIC SIGNIFIER

SERGIO FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

<https://orcid.org/0000-0002-8347-306X>

sergiofm@ubu.es

UNIVERSIDAD DE BURGOS

Resumen: Este artículo analiza la configuración de la corporalidad en *Tótem espantapájaros* (2016), de Amalia Iglesias Serna, bajo el prisma de la intersemiosis y la materialidad del signo. El estudio sitúa la obra en una genealogía discursiva híbrida, donde la figura humana, además de referente temático, actúa como soporte y arquitectura textual. Así, su especificidad radica en la transmutación del poema en un objeto ritual que invoca una reminiscencia ancestral de cuerpos escritos. A través del examen de sus tótems caligramáticos —trazos blancos sobre fondo oscuro— se indaga en cómo su escritura manuscrita supone una reflexión acerca de la rehumanización y en cómo la simbología de estas «arquitecturas» confronta la desmaterialización de la era tecnológica presente. Como conclusión, el artículo demuestra que la composición plástica de la anatomía humana en esta obra funge como un mapa de la memoria y un amuleto de resistencia ante la creciente virtualidad del sujeto.

Palabras clave: cuerpo, materialidad, intersemiosis, poesía, Amalia Iglesias Serna.

Abstract: This article examines the configuration of corporeality in *Tótem espantapájaros* [*Totem Scarecrow*] (2016), by Amalia Iglesias Serna, through the lens of intersemiosis and the materiality of the sign. The study situates the work within a hybrid discursive genealogy where the human figure, beyond serving as a thematic referent, acts as both a support and a textual architecture. Its specificity lies in the transmutation of the poem into a ritual object that invokes an ancestral reminiscence of written bodies. Through an analysis of her calligrammatic totems—white strokes set against a dark background—the paper investigates how her handwritten script prompts a reflection on rehumanisation, and how the symbolism of these «architectures» confronts the dematerialisation of

the current technological era. As a conclusion, the article demonstrates that the plastic composition of human anatomy in this work functions as a map of memory and an amulet of resistance against the increasing virtuality of the subject.

Keywords: body, materiality, intersemiosis, poetry, Amalia Iglesias Serna.

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, y en una superación de la ékfrasis tradicional, diversos proyectos líricos en España han explorado —o bien retomado— las complejas y variadas relaciones intersemióticas que pueden establecerse entre la corporalidad humana, el discurso verbal y la práctica intermedial. Se trata de una convergencia de lenguajes que, en su evolución, ha adoptado morfologías heterogéneas teniendo siempre como soporte la página en blanco. Por un lado, es posible hallar la génesis de textos poéticos a partir de la estimulación visual, como sucede en *Emblemas neurorradiológicos* (1990), de José Hierro, cuyos poemas se desarrollan a partir de grafismos realizados por Jesús Muñoz —su yerno, médico neurólogo—, a su vez inspirados en imágenes obtenidas por radiodiagnóstico. Se trata de una práctica singular cuyo origen —además en un registro clínico— prefigura muchas de las relaciones posteriores entre poesía, imagen y palabra. En una dirección divergente se sitúan aquellas redes de colaboración interartística donde la ilustración actúa como exégesis o expansión del contenido versal. Un claro ejemplo es *La berida en la lengua* (2015), de Chantal Maillard, cuyos poemas dialogan con la obra plástica de David Escalona que acompaña las distintas composiciones. En otra línea, existe una vertiente distinta: aquella que apuesta por la fractura física en el propio espacio poemático a través de la disgregación grafémica. Es el caso de *Flores en la cuneta* (2009), de Alejandro Céspedes, cuyos poemas presentan una ruptura léxica y una desarticulación del sentido como correlato visual del trauma físico derivado de la siniestralidad vial. Si bien los ejemplos de la poesía española contemporánea comprenden un corpus mucho más extenso en sus modos intermediales, estas tres propuestas suponen proyectos fehacientes de la exploración de posibilidades expresivas que desbordan la estricta textualidad.

En este marco de experimentación formal se sitúa *Tótem espantapájaros* (2016), de Amalia Iglesias Serna (Menaza, 1962), quien se sirve de la escritura caligramática para abordar la inscripción textual del cuerpo. La corporeidad, en este libro, transmuta en soporte significativo y en superficie de inscripción, en consonancia con lo postulado por Peter Brooks

Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significativo intersemiótico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

en su estudio del cuerpo en la literatura: «the body is made semiotic: it becomes a sign, or the place for the inscription of multiple signs» (1993: 38). Se trata de una voluntad ya patente en la propia contracubierta del volumen, que vincula el texto con su figuración corporal:

Desde tiempos ancestrales el texto ha tomado en muchas ocasiones la forma de cuerpo humano, tanto en documentos religiosos como mágicos, rituales fúnebres o festivos, hasta llegar a nuestros días en caligramas, obras de arte o espacios publicitarios. El cuerpo zodiacal, el gramatical, como red de signos, como emblema y como alfabeto. El cuerpo libro abierto y espejo del alma, espacio simbólico de la metáfora y mapa de la memoria. En lo negro duerme esa memoria, aguardan las semillas de la redención, reposan signos de luz para invocar esos cuerpos escritos [...] En el fondo de esa búsqueda late algo que permanece más allá de la fugacidad de los cuerpos roturados y de la historia concreta de sus cicatrices.

En efecto, Iglesias Serna utiliza en el libro la escritura manual con tinta blanca sobre fondo negro para construir composiciones que representan cuerpos humanoides que, a su vez, reivindican la urgencia de una rehumanización en el contexto de crisis actual. Son poemas que guardan una íntima relación con los «tecnopegnias» o «poemas figurados» — «aquellos en que la sucesión de versos más o menos largos va delineando la figura de la cosa descrita o aludida» (Fernández-Galiano, 1978: 194)— ya recogidos en la *Antología palatina*.

Esta modalidad de escritura converge con los presupuestos de la semiótica, pues sus grafías no solo dependen de su inscripción, sino que la espacialidad del soporte, como medio, determina su alcance signifiante: «el objeto inmediato de la semiótica literaria son los signos de la obra literaria en todas sus relaciones intrínsecas y extrínsecas de forma y de sentido, y en los distintos procesos semióticos que originan» (Bobes Naves, 2008: 329). Bajo esta premisa, la crítica ha señalado que la configuración somática del libro —articulada mediante poemas «en forma de cuerpo abierto»— constituye una tentativa de restitución humanista a través del trazo, «una nueva escritura y una nueva humanización» (Doncel, 2017: 10). En este mismo sentido, Clara Janés ha profundizado en la naturaleza matérica de la propuesta de Iglesias Serna:

[*Tótem espantapájaros*] tiene las páginas pares en blanco y las impares en negro, lo cual constituye otro libro. Pero hay más, las páginas pares aparecen escritas con tipos de imprenta, las impares en una minuciosa caligrafía blanca. Lo que significa, diríamos, el libro y su anverso: dos en uno. Y podemos seguir: el libro encierra en sí un carácter que escapa a sus páginas; un carácter simbólico (2018: s.n.).

Por la complejidad de sus figuras gráficas y su especificidad formal, *Tótem espantapájaros* ejemplifica cómo la superficie material del texto supone «a privileged insight into the ever-renewed struggle of language to make the body mean, the struggle to bring into writing» (Brooks, 1993: 22). Con esta premisa como punto de partida, el presente artículo

aborda la interpretación de sus arquitecturas poemáticas antropomorfas a través de la imbricación entre trazo, cuerpo y palabra. El objetivo es comprobar y demostrar cómo la red de significaciones proyectada sobre el espacio de la página configura una aproximación a lo somático que trasciende la mera experimentación visual para ofrecer una exploración de los límites creativos del lenguaje.

Pese a la densidad conceptual de esta propuesta, la fortuna crítica de *Tótem espantapájaros* ha sido, hasta la fecha, inversamente proporcional a su relevancia estética y ética. En este sentido, y si bien la autora fue reivindicada como «una voz nueva e interesante en la poesía española» (García Nieto, 1985: 51) tras la aparición de su primer libro, en la actualidad su recepción académica ha desatendido no solo su trayectoria lírica —únicamente existe un breve estudio panorámico (Morales Barba, 2008: 191-206)— sino también la profundidad de esta propuesta intermedial. En consecuencia, el presente estudio se propone paliar dicho vacío crítico mediante el análisis de una de las indagaciones más radicales sobre la hibridación entre el cuerpo y el signo en la lírica española actual.

2. «NACE UNA / MUCHEDUMBRE / EN LOS OJOS»: LA ESCRITURA CALIGRAMÁTICA DEL CUERPO

La reflexión sobre los objetos petrificados —estatuas, gárgolas, tótems— que ofrece Amalia Iglesias Serna en *Tótem espantapájaros* como metáforas de la palabra detenida encuentra su origen en su ópera prima, *Un lugar para el fuego* (1985), ganadora del Premio Adonáis de Poesía¹. Es en esta época cuando la hispanista Sharon Keefe Ugalde entrevista a la autora, quien ya entonces medita acerca de las posibilidades de expresión de lo inerte y patentiza su interés por los materiales orgánicos. A lo largo de la conversación, Keefe Ugalde le propone, como si de un juego se tratase, revelar las connotaciones que le sugieren las palabras que ella va mencionando. Así, al preguntarle por el término «estatua», Iglesias Serna responde:

La imposibilidad de la palabra, pero al mismo tiempo el desasosiego, pensando en qué sucedería si las estatuas cobraran vida. La sensación que yo tengo ante muchas estatuas es que en cualquier momento me van a decir algo. Tengo la impresión ante una estatua concreta

¹ Iglesias Serna es autora de los poemarios *Memorial de Amauta* (1988), *Dados y dudas* (1996), *Lágaro se sacude las ortigas* (2005), *La sed del río* (2016), *Tótem espantapájaros* (2016) y *Tampoco yo soy un robot* (2024). Completan su producción lírica la *plquette* *Mar en sombra* (1989), el poemario *Intravenus* (2003), coescrito con Lola Velasco, el libro de artista *Cántico en Castilla* (2018), y el inédito *Leer da tiempo* (2019), del que se han adelantado algunos poemas en diferentes plataformas. Su obra poética se ha reunido, parcialmente, en el volumen *Antes de nada, después de todo* (2003). En paralelo, su labor como antóloga comprende los volúmenes *Poetas en blanco y negro. Contemporáneos* (2006), *Poetas a orillas de Machado* (2010), *Sombras di-versas. Diecisiete poetas españolas actuales (1970-1991)* (2017) y *A poema abierto. Escribir en tiempos de pandemia* (2020).

Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significativo intersemiótico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

que para mí ha tenido bastante significado y que siempre me sigue dando vueltas. Es imaginarme a la Victoria de Samotracia con cabeza (1991: 270).

Posteriormente, ante la palabra «gárgola», Iglesias Serna desarrolla: «Parecido a las estatuas. Por una parte, la sensación de que las gárgolas me han hablado, y la erosión interior también, el agua que erosiona su interior» (1991: 271). Si bien en sus dos libros publicados hasta el momento la presencia de estas figuras era habitual —«te sabes cómplice de todas las estatuas» (Iglesias Serna, 1985: 20)—, este interés expresivo ya apunta claramente a un motivo que conforma parte del despliegue creativo de su obra posterior.

Cabe recordar que esta temprana fascinación por la inmovilidad de la piedra y la erosión del lenguaje encuentra su primer cauce expresivo en el contexto poético de los años ochenta. *Un lugar para el fuego* se ha considerado una de las cimas del neosurrealismo de dicha década, una estética caracterizada por la canalización del verbalismo irracionalista, el versículo de largo aliento, la dislocación discursiva, la desconexión sintáctica y la tendencia a la imagen onírica (Iravedra, 2016: 103). Estas claves formales pueden observarse aún en ciertas composiciones de *Tótem espantapájaros*, un libro en el que los poemas adquieren la forma de esculturas o estatuas humanoides textuales, invocando una larga tradición de cuerpos escritos, y cuyo precedente más memorable son los caligramas corporales de Oliverio Girondo².

Las dinámicas del tótem, una de las manifestaciones figurativas más ancestrales de la historia de la humanidad, se hallan en la intersección entre la identidad y las prácticas culturales. En su estudio sobre la génesis del totemismo, Sigmund Freud recupera las investigaciones de Julius Pikler, cuya tesis resulta determinante para desentrañar la lógica de las composiciones de Iglesias Serna:

Los seres humanos necesitaban de un nombre permanente, que pudiera fijarse por escrito, para comunidades e individuos [...] De modo similar, el totemismo no surgió de la necesidad religiosa, sino de la necesidad práctica y cotidiana de la humanidad. El núcleo del totemismo, la fijación de nombres, es una consecuencia de la primitiva técnica de escritura. El carácter del tótem es también el de unos signos de escritura fácilmente figurables (Freud, 1991: 113).

Según esta perspectiva, el fenómeno totémico emerge de una necesidad pragmática de fijación nominal: el tótem constituye, en esencia, un estadio primitivo de la escritura. Bajo

² Muy vinculados a las vanguardias, los caligramas han tenido un largo y fecundo recorrido en las letras hispánicas: baste mencionar los de Vicente Huidobro, Juan Larrea, Gerardo Diego o Fernando Millán. En la poesía occidental el caligrama corporal más icónico tal vez sea «Reconnais-toi» [«Reconócete»] (1915), de Guillaume Apollinaire, que reproduce con los versos la silueta de Louise de Coligny-Châtillon. En el ámbito hispanohablante, existen otros poemarios que siguen esta adscripción experimental del cuerpo con técnicas y objetivos dispares, como *El canto del gallo* (1975) de Jesús Arellano, o *Caligramas* (2024) de Andrea Reyes.

Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significativa intersemiótica», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

esta premisa, el núcleo de dicha práctica reside en la producción de signos fácilmente figurables que permiten inscribir la fisicidad del individuo en el soporte material elegido³. Esta cuestión es clave en el poemario de Iglesias Serna, en cuyo prólogo la propia autora proporciona las claves exegéticas del mismo, vinculadas a la convalecencia de una enfermedad: «a finales de los años noventa, alguien me regaló un cuaderno negro y unos bolígrafos blancos. Cuando empecé a escribir en aquella superficie de papel negro solo me salían garabatos, como si estuviera recuperando el balbuceo de aprender a trazar de nuevo el mundo»⁴ (2016a: 6). Esta alusión al balbuceo evoca la expresión paralingüística, tan característica en poemarios que abordan la materialidad del cuerpo humano, y que han llevado a sus autores —Leopoldo María Panero, Chantal Maillard, Lola Nieto, Carla Nyman, Laura Rodríguez Díaz— a explorar los límites de la inteligibilidad e incluso a situar al poema en el umbral de lo indecible⁵. En el caso de Iglesias Serna, esta inspiración impulsa sus recuerdos de infancia, vinculados a la escritura —y a la pintura— matérica:

Yo había dibujado muchos monigotes en mi primera infancia. Los había perfilado sobre todo tipo de superficies: con tizas en la pizarra de una escuela rural, con tizas sobre el suelo, con lapicero sobre mi primer cuaderno, en los márgenes del periódico de mi abuelo, en las piedras del río, con un palo en la tierra mojada, con un palo mojado de barro sobre las rocas; los había grabado con una punta en las cortezas de los árboles y en la mesa del pupitre de la escuela (Iglesias Serna, 2016a: 9).

³ Émile Durkheim aborda con exhaustividad el fenómeno del tótem y las estructuras de creencia asociadas a este. Resulta de particular interés su examen del tótem en su doble faceta de nombre y emblema, así como su estudio de las inscripciones grabadas o esculpidas sobre soportes diversos, desde superficies pétreas y lignarias hasta la propia anatomía humana (1982: 104-109). Del mismo modo, la historia del totemismo elaborada por Freud a través de teorías nominalistas, sociológicas y psicológicas (1991: 112-122) ofrece una vía de expansión teórica que permitiría profundizar en los presupuestos de este primer acercamiento a *Tótem espantapájaros*.

⁴ Como explicita, se refiere a la recuperación de un linfoma: «En 1995 mi vida sufrió un serio revés: apenas con 35 años el destino puso en mi camino la enfermedad. Un linfoma Hodgkin y sus complicaciones adyacentes me mantuvieron durante varios años cerca de la idea de la muerte. La sensación, a medida que el tiempo transcurría, era la de que me iba alejando de ella, como si estuviera saliendo de una zona de sombra, como si se me ofreciera otra oportunidad. Fruto de aquella experiencia fue [...] *Lázaro se sacude las ortigas*. Un Lázaro que venía desde esa zona oscura a decirse de nuevo como superviviente privilegiado no solo por sobrevivir sino también por hacerlo con una vida plena y con una mayor conciencia y aceptación de que la sombra volvería a estar algún día en el horizonte, hasta hacerse circular y definitiva» (2016a: 5-6). Ya el segundo poema del libro, «El peso de la sombra», recoge esta simbología umbrática: «Dejando atrás la tierra / curtida por la escarcha, // el escalón del miedo / hincado como estaca / al borde del sendero / para no olvidar nunca / lo que linda una oscura frontera» (2016a: 10). Se subraya de este modo la preeminencia del suceso biográfico —la enfermedad— como eje vertebrador, cuya experiencia somática halla su traducción en la estructura del poema. En este contexto, además, la materialidad de la grafía manual sobre el soporte papelerero deviene el catalizador que dota de unidad al poemario.

⁵ En un estudio fundacional, Túa Blesa (1998) estableció algunos de los parámetros que configuran estas prácticas logofágicas. Recientemente, en un estudio de hondo calado teórico, Jorge Arroita (2025) ha revisado y actualizado dicha taxonomía.

La escritura de tótems caligramáticos que lleva a cabo la autora se complementa con sus inicios escultóricos, realizados sobre piedra arenisca a comienzos del siglo XXI —«en aquel 2000 de apocalipsis» (2016a: 10)—. Así, la idea de la desaparición, del borrado, se contrapone a la aparición de la palabra; un surgimiento repentino que Iglesias Serna equipara a los descubrimientos arqueológicos de los moáis de la Isla de Pascua, que progresivamente fueron desvelando su cuerpo completo: «como si hubieran crecido hacia lo profundo de la tierra, como si hubieran ido a la vez creciendo en mis poemas» (11). Se establece un paralelismo entre esa concepción del tótem y su «obsesión de escritura sobre el cuerpo»: «Conservo uno realizado en 1982 que es solo un rostro de perfil. Por esos años me obsesionaban también las gárgolas y la Victoria de Samotracia decapitada. Pasado el tiempo, ese perfil desembocaría de forma absolutamente inconsciente en estos tótems caligramas de cuerpo entero»⁶ (12).

Estas «arquitecturas», como las denomina la poeta en el poema «XXXVII» (2016b: 100), consolidan la reconstrucción del cuerpo a través de los trazos blancos de la palabra sobre fondo negro y aluden a la simbología arqueológica del cuerpo y el poema, como se lee en la cabeza del poema «L»:

Románico.
La piedra
respiraba entre
mis manos, un frágil
latido de arenisca
y balbuceos ancestrales.
En cada golpe de
cincel se desmenuzan
los sueños efímeros
que habitaron
sus rostros (2016b: 126).

La disposición de estas «gárgolas, / arqueologías de los huesos» (Iglesias Serna, 2016b: 126) parece sugerir el descubrimiento del «ser escondido» de María Zambrano⁷, coincidente con la aparición de estas figuras y su principio generador de conocimiento:

⁶ En el prólogo de *Tótem espantapájaros* aparecen varias fotografías de sus esculturas y caligramas humanoides, entre los que se encuentra «Perfil desdibujado», datado en 1982 (Iglesias Serna, 2016a: 12). Del mismo modo, la escultura primitivista que protagoniza la fotografía de cubierta de *Antes de nada, después de todo* es autoría de la propia Iglesias Serna —tanto la escultura como la fotografía—, lo que evidencia la gran relevancia de estas figuras en toda su creación artística, tanto poética como plástica. En uno de sus últimos poemas, rescata esta imagen: «Conocí a un hombre que guardaba en una urna / la cabeza de la Victoria de Samotracia» (Iglesias Serna, 2024: 63).

⁷ La obra de María Zambrano resulta decisiva en la trayectoria de Iglesias Serna, como ella misma explicita en el prólogo a *Tótem espantapájaros* (2016a: 6). A Zambrano le dedica el poema «La palabra perdida», de *Memorial de Amanta*, cuyo exordio se vincula al blanco de la escritura —«Yo buscaba palabras / como quien desordena sus pasos en la nieve, / caminaba a tientas sobre el blanco vacío sin aurora» (Iglesias Serna, 1988: 87)— y cuyo

Desde siempre el ser ha estado escondido y por ello, se ha preguntado el hombre a sí mismo acerca de él y ha preguntado. [...] Y así, el conocimiento que busca nace del anhelo de darse a conocer [...]. Y en cada despertar el ser recibido sin duda desde antes, el ser preexistente, emerge, por no decir que está a punto de revelarse como llamado por una luz que no ve, por una luz que lo toca y se derrama hasta una cierta profundidad en ese lugar, nido quizá, donde alienta (1986: 19-20).

Igual que esa pasividad creadora, el tótem caligramático emerge aquí como trasunto del conocimiento y evoca, simultáneamente, aquella erosión interior a la que aludía la autora palentina en la entrevista con Keefe Ugalde. De hecho, no es solo la simbología pétrea la que enriquece el texto a través de su calcificación, sino también la lignaria, como apunta Esther Ramón en su reseña: «[e]l tótem espantapájaros, en su desmañada inmovilidad [...] con su forma anterior a la forma, sin encarnar, sin pulir, sin terminar y sin piernas, parece haber tomado ciertas propiedades de lo arbóreo. La longevidad, la pasividad, la paciencia»⁸ (2017: 161). Sucede de manera especialmente notoria en el poema «XVII»:

Cerca
de mí
los huesos
de los olmos,
su invierno ya
maduro en
primavera,
su corazón
que
agoniza como un garabato. Solo vine a mirar. Por
mis pupilas resbalan sus anillos profundos. Las ruinas
hablan despacio para contar su
nicho de madera. Sumiso, imantado
del mundo, cabecea el coloso ya
vencido de arañas. Si yo fuera
una urna griega, tal vez podría
domesticar sus brazos. Si yo
fuera el altar detenido donde sigue
cantando aquel músico joven,
sanaría su cicatriz con este
verso. Si fuera todavía aquel
tiempo encharcado al borde de
algún río, podría cantar sin
pudor el temblor de las ramas

final alude a la quietud de las estatuas —«el obscuro esplendor de las estatuas, / su silenciosa voz amurallada / en las horas prohibidas / de un tiempo que no existe» (1988: 87)—. Asimismo, utiliza como intertexto un fragmento de *La tumba de Antígona* en el poema «El día sin aurora» de *Lázaro se sacude las ortigas* (2005a: 62-63). Iglesias Serna preparó la edición de *Algunos lugares sobre la pintura* (1989) y le realizó a Zambrano una de sus últimas entrevistas (1990). Le ha dedicado, además, numerosos artículos (1991, 2000, 2004a, 2004b, 2004c, 2005b).

⁸ En este sentido, el poema que cierra el tríptico «El jardín de las delicias», de *Lázaro se sacude las ortigas*, aún a diferentes materialidades a través de la imagen corporal: «Los condenados baten sus brazos en las cenizas, / de sus extremidades crecen árboles [...] Todo reposa a la intemperie / entre sus torsos y sus precipicios / porque no existe el consuelo de despertar / y nadie ha escrito una plegaria / en el resplandor remoto de las hogueras. // En la guadaña y la llave / las figuras encuentran por fin su forma, / sus heridas, sus jirones, / sus restos de alambradas en los poros» (Iglesias Serna, 2005a: 39).

Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significativa intersemiótica», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

y sus hojas de entonces. Pero vine
a mirar, que no traigan más
espejos porque solo me
quedan astillas en los ojos (2016b: 60).

De manera análoga a los árboles, en *Tótem espantapájaros*, los humanoides parecen adquirir movimiento: «los cuerpos / hacen ruido / al remover / su sombra» (Iglesias Serna, 2016b: 62). En su lectura del libro, Clara Janés apunta: «[e]l motor de esta obra es [...] la búsqueda de aquel instante de perfecta convivencia entre hombre, animal, vegetal y mineral» (2018: s.n.). Quizá por ello, y en una órbita cíclica, la voz poética recuerda que las esculturas textuales son «carne. / Fotografías de interior / que algún día / serán naturalezas / muertas» (Iglesias Serna, 2016b: 132), con lo que se propone un mecanismo arqueológico que se integra en una corriente intertextual, y rehumanizadora, del cuerpo humano. Sucede así en el poema «LV»:

Hasta aquí
llegaban los tótems
y los espantapájaros
de Oliverio Gironde
y las caligrafías-cuerpos
de Michaux. Bajo
sus brazos
duermen
todas las palabras indecibles. Del cuerpo macrocosmos al cuerpo
microcosmos, el hueco donde la luz no llega, la cueva remota que
dibuja su cuerpo acostado,
los años que tuvimos tejidos de alfabetos. También venían
las manchas nombradas de
José-Miguel Ullán y las pizarras
de Joseph Beuys, las pizarras de
Rudolf Steiner y las tizas de Jorge
Oteiza y el encerado de una escuela
rural. Cuando escribir era todavía
arrancar destellos de lo oscuro,
detrás de su ceguera siempre una
aurora escondida, garabatos de
grafito contra el cielo como troncos
de encinas con sus brazos abiertos,
del gesto que dibuja su curva en el
espacio, no me des, noche, la forma,
sino el desasosiego que la habita (Iglesias Serna, 2016b: 136).

Si bien la representación textual del cuerpo y el interés por los iconos antropocéntricos tiene una larga genealogía, en este poema de Iglesias Serna se asiste a su evocación desde el propio espacio poemático. Desde una densa constelación intertextual que comprende la obra poética de José-Miguel Ullán —analizada con detenimiento por la autora (2011)— o la de Julia Piera —un fragmento de su obra funciona como epígrafe inicial del

libro (2016b: 29)— y la estatuaria de Jorge Oteiza⁹ o, en el ámbito internacional, los textos-espantapájaros de Oliverio Girondo y las caligrafías corporales de Henri Michaux, los dibujos en pizarra de la pedagogía Waldorf promulgada por Rudolf Steiner y la intervención objetual de Joseph Beuys, la propuesta plástica del cuerpo en esta obra de Amalia Iglesias Serna convoca las diferentes voces artísticas que iluminan —y rehumanizan— la compleja naturaleza del sujeto a través de la figuración textual: «[e]l cuerpo como espacio simbólico de la metáfora y mapa de memoria», insiste la autora¹⁰ (2016a: 15). En efecto, reinterpretado desde todos los códigos literarios y materiales posibles, el cuerpo se compone y recompone plástica y textualmente a lo largo del libro como indagación de la identidad humana: «el cuerpo tatuado, estigmatizado, adornado, utilizado como mapa, como geografía, como máquina, como arquitectura, como centro de espiritualidad y receptáculo del mundo, como contenido y también como carcasa, como vacío» (Iglesias Serna, 2016a: 15).

Espacio simbólico subjetivo de la identidad y de la memoria, el cuerpo-poema evoluciona a lo largo de los poemas para erigirse como un espacio de convergencia donde se diluye la tradicional divergencia entre palabra e imagen, ya señalada por W. J. T. Mitchell:

la relación entre palabras e imágenes refleja, dentro del mundo de la representación, la significación y la comunicación, las relaciones que establecemos tanto entre los símbolos y el mundo como entre los signos y sus significados. Imaginamos que el abismo que se abre entre palabras e imágenes es tan grande como el que se da entre las palabras y las cosas, entre cultura [...] y naturaleza (2011: 151).

Por lo tanto, la imagen suele asociarse a lo natural y la palabra a la producción artificial. Esta asociación se extiende asimismo a las distinciones que se establecen culturalmente a cada tipo de signo. La propuesta caligramática de Amalia Iglesias Serna en *Tótem espantapájaros* subvierte esta dicotomía. A través de una escritura que dota de elocuencia a la imagen y de plasticidad al signo, el libro proyecta realidades que cobran una dimensión tangible en la propia arquitectura antropomorfa del poema.

⁹ Otro de los antecedentes de este libro se encuentra en «Crómlech», la sección final de *Dados y dudas*, que utiliza como epígrafe un fragmento ensayístico de Jorge Oteiza: «[e]l escultor del crómlech abre un sitio para su corazón en peligro, hace un agujero en el cielo y su pequeña cabeza se encuentra con dios» (Oteiza, en Iglesias Serna, 1996: 67). Aunque no se señala su origen, el texto procede de «El crómlech vasco como estatua vacía» (1959), recogido en *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (1963). La imagen del crómlech reaparece en «Decir una guerra», de *La sed del río*: «Las trincheras casi intactas más arriba del monte, / círculos de piedra sobre piedra, / parecen restos de crómlech o improvisadas cabañas infantiles» (2016c: 67).

¹⁰ En los últimos años, la crítica académica más joven se ha detenido con especial atención en estos procesos poéticos (Romero González, 2019; Alonso González, 2022; Zorita-Arroyo, 2025).

Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significativa intersemiótico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

En esta línea de indagación, el corpus alberga también composiciones de largo desarrollo que comprenden otros temas, entre los que destaca la relación combinatoria de la conciencia ecológica y la figuración simbólica:

Antropoceno.
Dicen que hay chatarra
suficiente acumulada,
polímeros, estratos
de hormigón, un bazar de
residuos de dolores,
sedimentos de extinción
muy
asentados.

Dicen que hay basura tecnológica y restos
radioactivos de pruebas nucleares y aluminio
que ya no brilla entre las bolsas de gases de
efecto invernadero. Dicen que existe un nuevo
mineral: plastiglomerado, amasado con
neumáticos, árboles de plástico y botellas,
cepillos de dientes, caparazones de moluscos
y arena entre desechos humanos. Dicen
que en el Pacífico flota un continente
fantasma a la deriva, una isla de casi dos
millones de kilómetros cuadrados y diez
metros de profundidad, desperdicios de nadie
en aguas internacionales, arrastrada por el
vórtice de las corrientes marinas. Dicen que
no hay más norte a donde ir en esta nueva
era geológica, que el éxodo termina en
la frontera. Dicen que somos muchos,
que ya no hay sitio para todos ni siquiera
en ese nuevo continente. Hablan de la
cascada trófica y de imágenes que podrían
herir la sensibilidad del ser humano (Iglesias Serna, 2016b: 144).

Este poema presenta un claro diálogo intertextual con «Cuando el Rubagón era un bazar (Pedazos de otras vidas)», de su poemario *La sed del río*, donde la enumeración caótica que estructura el poema genera una ilusión irracionalista, aun cuando la relación entre los objetos enumerados carece de la cualidad alucinatoria propia del surrealismo tradicional:

Una polaroid, el caparazón de un centollo, una armónica ahogada,
un cinturón de tachuelas, una corona fúnebre, una pistola de agua,
muchas latas de conserva con su llave enroscada en el filo,
botellas de todos los tamaños, una espada de madera,
una muleta, una pipa mordida, un tricornio,
un peine con pocas púas, una dentadura con siete dientes,
relojes sin manecillas, una pandereta,
una perdiz disecada, una virgen fosforescente,
un marco de fotos oxidado, una rosa del desierto,
un muñeco articulado de madera, lápices de colores mordidos (Iglesias Serna, 2016c: 35).

En ambos poemas, la acumulación de restos materiales —fragmentos, desechos, vestigios de una vida pasada— configura un paisaje de ruina ecológica, donde los residuos

humanos sustituyen a los elementos naturales y evidencian la magnitud de la degradación ambiental. Iglesias Serna desliza un discurso crítico a través de una reflexión antropológica en la que utiliza, precisamente, la figura textual del cuerpo. Este cuerpo-poema se presenta, en consecuencia, como un *collage* de estilos discursivos y de materiales heterogéneos, y también como una yuxtaposición de lenguajes y formas que, bajo su lenguaje más propio, dialogan con el ritmo de las series versiculares y los encabalgamientos abruptos, siempre junto con una dimensión crítica y comprometida.

A través del hallazgo verbal, paralelo a su hallazgo físico sobre la página, el cuerpo-poema se sostiene en la expresividad y en su capacidad reveladora: «Excavar alrededor de la utopía hasta / poder desenterrar su cuerpo entero [...] Reparar las emociones / y el corazón anestesiado, no dejar que / germine la pesadilla viral ni sus zarzas / colaterales» (Iglesias Serna, 2016b: 146). En esta línea, la clave de todo el conjunto reposa en el primer tótem que abre la serie: en el prólogo se reproduce la fotografía del manuscrito original, datado en 1999, aunque con una disposición figurativa diferente:

Entre
tótem y
autómata
una zozobra
de marioneta,
virutas de tiempo,
invisibles hilos
de oro tiran
de ti hacia
los bosques
sagrados de los druidas. Desde los serbales milenarios
el muérdago llega hasta sus brazos, se hace resina y ritual
para ahuyentar a la muerte. Entre
tótem y autómata la puerta propicia
para cambiar de ángel, el gigante de Cerne
Abbas tumbado en el campo de Dorset,
las cabezas vigilantes de los Moáis
en Rapa Nui, los cuerpos silueteados
al abrigo de las rocas, los monigotes
de la infancia y la caverna, y los
robots que aprenden a mirarte.
Entre tótem y autómata, el
espantapájaros crucificado en el
inmenso mar de trigo, el que siempre
te espera allí donde todo lo modela
el viento y tus pasos de niña no se
apagan. Dentro de ti, tu icono y
escondite y madriguera (Iglesias Serna, 2016b: 28).

Para Clara Janés, este primer texto cifra una suerte de amuleto —«[e]l primer poema es claramente un ritual para ahuyentar la muerte» (2018: s.n.)— cuya dimensión apotropaica

se codifica, según Janés, en su construcción física —esto es, en su densidad objetual y su plasticidad corpórea—: «[e]l tótem está directamente vinculado a la magia [...] En el libro de Amalia, cada figura tiene una voz y esta voz es, en muchos casos, mágica. A través de ella puede hablar el mismo tótem o espantapájaros, puede hablar la autora, puede hablar la historia, un acontecimiento» (2018: s.n.). A ello contribuye la expresión reiterativa que estructura el poema, cuestión que también sucede en muchos otros. Aquí, la reiteración anafórica de la fórmula «entre tótem y autómeta» se convierte en eje estructural y semántico del poema, y a su vez establece un espacio liminar donde se confronta lo arcaico y lo tecnológico, lo telúrico y lo maquínico. Junto a la enumeración acumulativa y el ritmo quebrado, sostenido por los abruptos encabalgamientos que consiguen delinear el cuerpo del tótem, se configura un catálogo de imágenes en el que lo humano se reconoce suspendido entre la memoria ancestral y la deriva poshumana. Este es uno de los motivos que llevó a la autora a componer poemas antropomorfos:

Los poemas querían ser «cuerpos», un *corpus* que reclama humanidad, rehumanización, una intencionalidad de pensarnos de nuevo en esta era poshumana en la que parece que cada vez importan menos los valores que siempre nos hicieron más humanos, los sentimientos, las emociones, en que cada vez somos más *cyborgs*, más autómetas y sombras virtuales (Iglesias Serna, 2016a: 23-24).

Su última publicación, *Tampoco yo soy un robot* (2024), tiene su origen en este libro —«escritura como icono antropocéntrico» (Ramón, 2017: 161)—, donde la dimensión corporal del texto poético apunta al primitivismo que delinea las figuras. *Tampoco yo soy un robot*, Premio Castilla y León de la Crítica, es un poemario en el que la autora se sirve del léxico científico, tecnológico y económico para proponer una renovación, en última instancia, del clásico *ubi sunt*. Precisamente, el discurso tecnocrítico amplía en este libro sus márgenes hacia una reflexión sobre la relación entre naturaleza y artificio, de manera similar a lo planteado en *Tótem espantapájaros*. Como recuerda la autora, «la figura del escritor errante y des-terrado llega hasta nuestros días atrapada entre las redes y las raíces» (Iglesias Serna, 2021: 44). Uno de los vínculos más interesantes entre este poema de *Tótem espantapájaros* y la primera sección de *Tampoco yo soy un robot* es la utilización del *loop*. Si ya el título de su entrega más reciente advierte la lucha del usuario por demostrar su humanidad mediante la alusión a los *captchas* digitales, la idea del *loop*, e incluso del *glitch*, supone una reflexión sobre la disolución de la sensibilidad humana en un entorno digitalizado.

El bucle léxico de este poema está sostenido por la iteración, donde un sintagma se repite de manera cíclica y la forma del poema se superinduce a esa repetición, y también está

sostenido por la recurrencia, donde cada repetición se ejecuta al mismo tiempo que la forma se modela como el proceso constitutivo del poema (Hou Je Bek, 2008: 181). Este bucle, por tanto, genera sentido mediante la interacción dialéctica de diversos niveles significantes. Se trata de una dinámica interactiva entre las instancias de producción, circulación y recepción. Por ejemplo, en «Letanía», la primera sección del volumen, se repite el verso elegíaco de Propertio «Omnia vertuntur» —«Todo cambia» (Propertio, 1989: 129)— como incipit de los quince poemas, que examinan el riesgo de disolución de lo humano. De igual modo, aquí el sintagma «Entre tótem y autómatas» funciona como un recurso espiralado que deconstruye la aparente disfuncionalidad de lo improductivo, y opera en su lugar como una herramienta estética y crítica¹¹.

Esta insistencia rítmica sirve también para detener el tiempo y obligar al lector a fijar la atención en la materialidad —y sonoridad— de la palabra. Con todo ello, estos planteamientos intersemióticos entre el cuerpo, la palabra y la imagen pueden relacionarse, también a nivel discursivo, con las figuraciones verbales de las letanías, los rituales de la ancestralidad y los mitos del regreso. Es en este cruce entre la inmediatez digital y la materialidad arcaica donde la repetición funciona como un grabado: se detiene con ello la volatilidad del signo.

3. CONCLUSIONES

Los resultados de este estudio permiten confirmar que *Tótem espantapájaros* se erige como una de las apuestas más radicales de la poesía española reciente en su configuración del cuerpo a través de la materialidad del signo. Lejos de agotarse en el virtuosismo formal de sus arquitecturas antropomorfas, la singular propuesta de Amalia Iglesias Serna aboga por la creación de un espacio lírico de reconstrucción identitaria donde el trazo manual, emergente sobre la negatividad del fondo oscuro, rescata una conciencia rehumanizadora vinculada a la memoria ancestral para confrontar la inmediatez del presente.

Su ubicación en una genealogía discursiva híbrida —donde la intersemiosis entre la escultura, la escritura y la arqueología otorga al poema una notable densidad volumétrica— permite vincular estas composiciones con la tradición de los «cuerpos escritos» que, en la historia de la literatura contemporánea, comprende desde las caligrafías de Michaux hasta el

¹¹ Ocurre de manera similar en la estructura salmódica de *La tierra prometida* (2009), de Chantal Maillard: utiliza en ella una misma estructura oracional, repetida rítmicamente, para intercalar especies animales en peligro de extinción. El compromiso medioambiental es igualmente evidente.

Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significante intersemiótico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

imaginario de Girondo. En este contexto, la autora opta por una configuración física que preserva la integridad de lo humano frente a la desmaterialización tecnológica. La presencia somática, apoyada en el uso del *loop* y las estructuras circulares, actúa, por tanto, como un anclaje material ante la deriva poshumana.

Estos cuerpos-poema fungen como el recurso medular del libro y como una herramienta crítica de primer orden: bajo una apariencia humanoide se ofrece una superficie de inscripción donde la anatomía, además de elemento estético, alcanza una dimensión signífica plena. En este espacio, el proceso escritural permite que el cuerpo sea conducido al dominio de lo semiótico y lo signifiante, donde la materialidad del texto se transforma en el último reducto de la experiencia humana frente a la virtualidad del sujeto contemporáneo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GONZÁLEZ, Mario (2022), «La palabra imagen: estudio semiótico-cognitivo de la poesía visual de Fernando Millán, Felipe Boso y Clara Janés», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, pp. 223-245.
- ARROITA, Jorge (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.
- BLESA, Túa (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BOBES NAVES, María del Carmen (2008), *Crítica del conocimiento literario*, Madrid, Arco Libros.
- BROOKS, Peter (1993), *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge (Massachusetts) / London, Harvard University Press.
- DONCEL, Diego (2017), «La poesía que forma parte de nosotros», *ABC Cultural*, 7 de marzo de 2017, en [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-poesia-forma-parte-nosotros-201703070154_noticia.html] (21/03/2026).
- DURKHEIM, Émile (1982), *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*, trad. Ramón Ramos, Madrid, Akal.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel (ed.) (1978), *Antología palatina I. Epigramas helenísticos*, Madrid, Editorial Gredos.
- FREUD, Sigmund (1991), «Tótem y tabú», en James Strachey (ed.), *Sigmund Freud. Obras completas. Vol. XIII. Totem y tabú y otras obras (1913-1914)*, trad. José Luis Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 1-164.
- GARCÍA NIETO, José (1985), «El libro de la semana. *Un lugar para el fuego*», *ABC*, 23 de marzo de 1985, p. 51.
- HOU JE BEK, Wilfried (2008), «Loop», en Matthew Fuller (ed.), *Software Studies: A Lexicon*, Cambridge, MIT Press, pp. 179-183.

Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y signifiante intersemiótico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

- IGLESIAS SERNA, Amalia (1985), *Un lugar para el fuego*, Madrid, Ediciones Rialp.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (1988), *Memorial de Amauta*, Madrid, Ediciones Endymion.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (1990), «María Zambrano, pensamiento y poesía», *Pérgola*, 22, pp. 33-38.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (1991), «“Amor-Roma”, itinerarios de María Zambrano», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, vol. 5, n.º 9, pp. 17-28.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (1996), *Dados y dudas*, Valencia, Editorial Pre-Textos.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2000), «El árbol de la vida: la serpiente», en Rogelio Blanco Martínez (ed.), *María Zambrano. 1904-1991*, Málaga, Diputación de Málaga, pp. 18-20.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2004a), «Carta abierta a María Zambrano (1904-1991)», *Letras Libres*, 39, pp. 14-18.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2004b), «Algunos lugares de la poesía: la palabra pensante de María Zambrano», en Juan Antonio González Fuentes y José María Beneyto Pérez (eds.), *María Zambrano: la visión más transparente*, Madrid, Editorial Trotta, pp. 191-208.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2004c), «María Zambrano y la pintura», *República de las Letras*, 84/85, pp. 96-103.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2005a), *Lázaro se sacude las ortigas*, Madrid, Abada Editores.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2005b), «La aurora de Antígona», en Amalia Iglesias Serna (ed.), *El tiempo luz. Homenaje a María Zambrano*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 17-32.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2011), «Iluminaciones en penumbra. Notas sobre lo rural y lo primitivo en la poesía de José-Miguel Ullán», en Miguel Casado (ed.), *Las voces inestables: sobre la poesía de José-Miguel Ullán*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 209-228.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2016a), «Biografía, bibliografía e historia», en *Tótem espantapájaros*, Madrid, Abada Editores, pp. 5-24.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2016b), *Tótem espantapájaros*, Madrid, Abada Editores.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2016c), *La sed del río*, Madrid, Reino de Cordelia.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2021), «El “idioma propio” de la creación literaria», en Amalia Iglesias Serna (ed.), *(Des)localizados: textualidades en el espacio-tiempo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 43-48.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2024), *Tampoco yo soy un robot*, Madrid, Vaso Roto.
- IRAVEDRA, Araceli (2016), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor Libros.
- JANÉS, Clara (2018), «Sobre los tótem-espantapájaros de Amalia Iglesias Serna», *El Cuaderno*, 10 de septiembre de 2018, en [\[https://elcuadernodigital.com/2018/09/10/totem-espantapajaros/\]](https://elcuadernodigital.com/2018/09/10/totem-espantapajaros/) (21/03/2026).
- KEEFE UGALDE, Sharon (1991), «Conversación con Amalia Iglesias Serna», en *Conversaciones y poemas: la nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI Editores, pp. 265-276.
- Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significante intersemiótico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

- MITCHELL, William John Thomas (2011), «¿Qué es una imagen?», trad. Antonio de la Cruz Valles y Ana García Varas, en Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 107-154.
- MORALES BARBA, Rafael (2008), *La musa funámbula: la poesía española entre 1980 y 2005*, Madrid, Huerga y Fierro Editores.
- PROPERCIO (1989), *Elegías*, trad. Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Editorial Gredos.
- RAMÓN, Esther (2017), «Cuerpo escrito, lenguaje vivo», *Nayagua. Revista de poesía*, 25, pp. 159-162.
- ROMERO GONZÁLEZ, Arantxa (2019), «Tocar la escritura. El cuerpo en obra gráfica de Henri Michaux y el caso de *Saisir* para una retórica del trazo», *Escritura e Imagen*, 15, pp. 9-23.
- ZAMBRANO, María (1986), *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral.
- ZORITA-ARROYO, Diego (2025), «La tachadura como forma de compromiso estético. Un análisis a partir de las obras de José-Miguel Ullán, Concha Jerez y Fernando Millán», *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 37, n.º 1, pp. 73-84.



ÉCFRASIS Y TRANSMEDIALIDAD EN *UN JARDÍN OLVIDADO*, DE LUIS BAGUÉ QUÍLEZ*

EKPHRASIS AND TRANSMEDIALITY IN *UN JARDÍN OLVIDADO*, BY LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

JESÚS MIGUEL PACHECO PÉREZ
<https://orcid.org/0009-0008-8379-8092>
jesusmiguel.pachecop@um.es
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Resumen: En el presente trabajo se propone una lectura del poemario *Un jardín olvidado* (2007), de Luis Bagué Quílez, desde una perspectiva ecfástica y transmedial que atiende a los mecanismos de diálogo entre la palabra poética y otras formas de representación artística. Este análisis examina los poemas en relación con las obras —pintura, cine, fotografía y música— aludidas de manera explícita o implícita en los poemas, con el propósito de indagar en los procedimientos de mediación estética que articulan el libro. La dimensión transmedial del libro pone de relieve que toda experiencia estética es constitutivamente intertextual e interartística. Así, la percepción del presente y la reconstrucción de la memoria aparecen mediadas por estratos culturales heredados que se entrecruzan y tensionan en momentos decisivos. El jardín, entonces, se configura como el espacio liminar en que convergen la mirada, la memoria y la tradición.

Palabras clave: *Un jardín olvidado*, Luis Bagué Quílez, écfrosis, transmedialidad, poesía.

Abstract: This article proposes a reading of *Un jardín olvidado* (2007), by Luis Bagué Quílez, from an ekphrastic and transmedial perspective that examines the dialogic mechanisms between poetic language and other forms of artistic representation. The analysis explores the poems in relation to works—painting, film, photo, and music—explicitly or implicitly invoked, with the aim of

* Este trabajo es resultado de un contrato predoctoral de formación del personal investigador financiado por la Consejería de Empleo, Universidades, Empresa y Medio Ambiente de la CARM, a través de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia.

investigating the processes of aesthetic mediation that structure the volume. The transmedial dimension of the book underscores that all aesthetic experience is inherently intertextual and interartistic. The perception of the present and the reconstruction of memory are mediated by inherited cultural strata that intersect and come into tension at decisive moments. The garden thus emerges as a liminal space where gaze, memory, and tradition converge.

Keywords: *Un jardín olvidado*, Luis Bagué Quílez, ekphrasis, transmediality, poetry.

1. INTRODUCCIÓN: LA ÉCFRASIS Y LA TRANSMEDIALIDAD

La *écfrasis*, entendida como descripción literaria de una obra de arte visual (Pineda González, 2000), desde una concepción más próxima a su definición original, o concebida como representación verbal de una representación visual (Heffernan, 1993; Mitchell, 2009), desde una visión más amplia del fenómeno ecfrástico, es un recurso literario presente en numerosas obras contemporáneas por su capacidad de establecer diálogos críticos con un referente visual que ofrece, además de la imagen, una relación intertextual amplificadora, reflexiva o desautomatizadora (Baños Saldaña, 2019) de la tradición artística.

Por su parte, la teoría contemporánea de la *écfrasis* ha experimentado una progresiva ampliación de sus límites conceptuales. Frente a la tradición retórica clásica, que entendía la *écfrasis* como una descripción vívida capaz de poner ante los ojos el objeto relatado (Hermógenes, Teón y Aftonio, 1991), la crítica contemporánea ha desplazado el énfasis desde la descripción hacia las relaciones entre sistemas semióticos. En este contexto, las definiciones de James A. W. Heffernan (1993) y William John Thomas Mitchell (2009) reflejan cómo la *écfrasis* pone en escena las tensiones entre la imagen y la palabra e integra operaciones interpretativas, narrativas o ideológicas que superan la mera descripción.

Si bien el ADN grecolatino de la *écfrasis* como descripción permanece en numerosos textos literarios de la contemporaneidad, que se valen de esta técnica de traducción verbal del signo visual (Ponce Cárdenas, 2014), diversos estudios han señalado la existencia de textos en los que la referencia artística deja de funcionar como objeto prioritario de descripción y se convierte en un detonante de procesos imaginativos, narrativos o reflexivos. Por ejemplo, Jesús Ponce Cárdenas (2014) emplea el término *paraécfrasis* para designar aquellas modalidades que desplazan la función descriptiva tradicional y convierten la obra artística en punto de partida para una elaboración simbólica o interpretativa; mientras, Michael Riffaterre (2000) se refiere a este fenómeno como *ilusión de écfrasis*. De este modo, el

referente visual abandona la posición central y se convierte en un mecanismo generador de sentido, por lo que la relación intermedial implica un proceso de recreación, interpretación o refracción subjetiva en el que la descripción se desplaza y la reflexión ocupa el lugar central.

Son muchas las investigaciones recientes acerca de la écfrasis y sus diferentes tipos en el ámbito hispánico (Pimentel, 2003; García Martínez, 2011; Ponce Cárdenas, 2014), pero conviene detenernos en una clasificación que establece el autor protagonista de este artículo, Luis Bagué Quílez (2021), que, además de poeta, como investigador ha publicado *Écfrasis e intermedialidad en la poesía española contemporánea. Pintura, cine y publicidad* (2024), un monográfico que reúne sus trabajos sobre este ámbito y que ofrece su mirada crítica ante el fenómeno ecfrástico, la cual queda patente en su creación literaria.

La clasificación que establece Bagué Quílez (2021) se centra en los textos de carácter paraecfrástico y distingue entre *écfrasis en acción* y *écfrasis en movimiento*. La primera se articula mediante referencias intermediales y despliega una lectura performativa que desafía los límites de lo visual. En la segunda, por su parte, predomina la imaginación sobre la descripción, por lo que se crean espacios narrativos o reflexiones a partir de la pieza artística.

Por otro lado, resulta necesario distinguir entre *intermedialidad* y *transmedialidad*, conceptos que con frecuencia aparecen vinculados, pero que designan fenómenos diferentes. La intermedialidad estudia las relaciones que se producen entre distintos medios en una obra concreta, ya sea mediante referencias, imitaciones, adaptaciones o combinaciones de códigos (Rajewsky, 2010). En relación con esta idea, el estudio de Werner Wolf (2011) ha contribuido de manera decisiva a sistematizar los estudios intermediales mediante una tipología que distingue entre referencias intermediales, transposiciones y formas de combinación medial, lo que proporciona un marco teórico de gran relevancia para el análisis de las relaciones entre literatura y artes visuales. De hecho, la écfrasis es una de las modalidades de la intermedialidad, puesto que pone en relación el discurso verbal con una imagen visual ausente. Por el contrario, la transmedialidad se centra en la circulación de contenidos, motivos, narrativas o universos de sentido a través de múltiples soportes, donde cada medio aporta información nueva al conjunto (Jenkins, 2006, 2009; Sánchez-Mesa y Baetens, 2017). Así, mientras que la intermedialidad analiza las relaciones entre medios, la transmedialidad estudia la expansión de significados entre ellos.

Desde esta perspectiva, la transmedialidad hace referencia a aquellas obras o configuraciones culturales que se despliegan a través de múltiples medios, de modo que el

resultado —como unidad— se compone de la información que estos aportan (Bianchi, Cancellier y Domínguez Gutiérrez, 2025). Así, el significado surge de la interacción entre distintos soportes y no puede reducirse a ninguno de ellos por separado. Esta concepción permite diferenciar la transmedialidad tanto de la intermedialidad como de la transposición intermedial (Rajewsky, 2010), ya que esta última implica la transformación de una obra de un medio a otro y la primera supone una expansión del universo de sentido mediante contribuciones complementarias distribuidas entre varios medios.

En consecuencia, la écfrasis y la paraécfrasis deben entenderse como modalidades específicas de intermedialidad, en tanto que operan sobre la relación entre palabra e imagen dentro de un marco de representación o reinterpretación de una obra visual concreta. Aunque estos procedimientos pueden generar efectos de expansión interpretativa, no implican por sí mismos una lógica transmedial, ya que no requieren una circulación del significado a través de diferentes medios autónomos ni la construcción distribuida de un universo semántico. En cambio, la transmedialidad constituye un nivel distinto de análisis, ya que exige que el significado se construya desde la interacción de varios soportes.

Junto con estas categorías, la noción de *transreferencialidad*, entendida como la «trascendencia referencial de los textos» (Baños Saldaña, 2002: 273), permite describir las relaciones en las que el texto establece conexiones con otros discursos, imaginarios o sistemas culturales sin que medie necesariamente una relación intermedial o transmedial. A diferencia de la écfrasis, que se articula en torno a un referente visual concreto, y de la transmedialidad, que implica la participación de múltiples soportes en la construcción del sentido, la transreferencialidad atiende a la red de referencias culturales que atraviesan el texto y que contribuyen a su densidad semántica.

En síntesis, la écfrasis consiste en la representación verbal de una obra visual, por medio de la descripción o evocación de una pieza artística; la paraécfrasis desplaza este énfasis descriptivo en aras de la recreación imaginativa, la reflexión o la interpretación subjetiva; y, finalmente, la transmedialidad amplía aún más este marco al estudiar la construcción de significados a través de múltiples medios —musicales, cinematográficos, científicos, literarios, etc.—, en los que cada uno aporta elementos específicos al conjunto de la obra.

A partir de este marco conceptual, el análisis de *Un jardín olvidado* (2007), de Luis Bagué Quílez¹, distinguirá entre dos niveles de funcionamiento textual: las relaciones ecfrásticas y paraecfrásticas, entendidas como modalidades de intermedialidad centradas en la representación o reinterpretación de obras visuales, y los procesos transmediales, en aquellos casos en los que el significado se construye mediante la interacción de diversos soportes autónomos. Así pues, a efectos analíticos, se considerará transmedial aquel fenómeno en el que la construcción del significado requiera de la interacción de distintos medios con autonomía, de modo que ningún soporte pueda ser reducido a mera fuente del otro. Este criterio implica tres condiciones: la presencia efectiva de más de un sistema medial con función semántica activa, la ausencia de jerarquía entre los distintos medios implicados y la aportación de información no redundante por cada uno de ellos. Si bien, en ocasiones los límites entre las relaciones de intermedialidad y transmedialidad pueden ser difusos —sobre todo en relación con la segunda condición señalada—, el análisis optará por una lectura transmedial siempre que la interacción entre medios permita justificar una construcción del sentido basada en la contribución estructural de más de un soporte.

2. *UN JARDÍN OLVIDADO*: EL ARTE Y LA MEMORIA

Un jardín olvidado, de Luis Bagué Quílez, se define como la crónica de una expulsión y de una búsqueda. Con esta premisa, el poemario traza una cartografía del afecto con base en un recorrido por jardines mitológicos y recuerdos personales. Dividido en cinco secciones («Este lado del paraíso», «Cartografía», «El jardín olvidado», «Fragmentos de un espejo» y «Paraíso perdido»), el libro, en palabras de Antonio Negrillo, «se interna en la amplitud de un recorrido contra el ciclo natural de la historia: la distancia. Vuelve a los lugares que alimentaron su mirada, visita un mundo donde el tiempo aún no ha sido podado, ni contaminada su memoria» (2009: 148).

En *Un jardín olvidado*, Bagué Quílez evoca a través de los recuerdos, imágenes y sonidos de otras épocas, muchas veces vinculados con referentes artísticos. Así, los colores de Gauguin, Monet y Van Gogh, la pintura anónima del Museo Calouste Gulbenkian, la

¹ Conviene citar dos estudios anteriores de la poesía de Luis Bagué Quílez desde un enfoque ecfrástico e intermedial. El primero, de Guiliana Calabrese (2021), se centra en el libro *Paseo de la identidad* (2010) y analiza su poesía desde la voluntad de elaborar un tratado panorámico sobre la identidad occidental a partir de poemas escritos con base en la pintura, la fotografía y el cine. El segundo, de José Ángel Baños Saldaña (2024), estudia las referencias publicitarias en la poesía de varios autores —entre los que se encuentra Bagué Quílez— desde la teoría de la intermedialidad.

Jesús Miguel Pacheco Pérez (2026), «Écfrasis y transmedialidad en *Un jardín olvidado*, de Luis Bagué Quílez», *Cuadernos de Aléph*, 20, pp. 301-322.

música de Bob Dylan, el cine de Bryan Forbes o la narrativa de Robert Louis Stevenson, entre otras referencias, figuran en los poemas y establecen diálogos en el texto filtrados por la memoria del yo poético.

A la hora de atender a la relación de los poemas del libro con otras obras de arte, literarias y no literarias, hallamos en el poemario un total de ocho alusiones directas a la literatura, desde la cita inicial de Luis Cernuda hasta otras citas paratextuales al comienzo de los poemas o en sus títulos. Luego, la pintura es el arte no literaria que aparece en más ocasiones, con un total de siete referencias claras. Mientras, la música toma protagonismo en cuatro ocasiones, tanto en el cuerpo del poema como en citas paratextuales de los poemas. Finalmente, la fotografía y el cine figuran en dos ocasiones, con una única alusión por parte del cine a una obra concreta.

De todos estos poemas que establecen diálogos con otras obras, puede hablarse de una relación ecfrástica o paraecfrástica en los poemas escritos con base en la pintura y fotografía. En cambio, los textos que tienen como referencia obras cinematográficas, literarias o musicales mantienen relaciones de transmedialidad, tal y como veremos a continuación en sus respectivos análisis.

El primer poema que hace alusión a otra pieza artística es «El sueño de California» (Bagué Guilez, 2007: 20-21), en el que hallamos una referencia en el título a la canción *California dreamin'* (1966), de The Mamas & the Papas, así como menciones a varios artistas plásticos.

El poema comienza: «La niebla en la mañana. Una canción / golpea los cristales del coche alquilado / al igual que la lluvia / deposita su lenta melodía / en las calles sin luna y sin azogue» (p. 20). Así pues, el texto abre con una pieza musical, la cual no se menciona de forma directa en todo el texto, pero cuyo título la revela: *California dreamin'*, una de las canciones más representativas de la década de 1960 que, desde la nostalgia invernal, evoca el recuerdo de la ciudad soñada. De igual modo, el poema plantea un ambiente propenso a la nostalgia: niebla, lluvia, «calles sin luna y sin azogue» y la ausencia de un *tú* cuya voz es un espejismo. Sin embargo, en la tercera estrofa, la luz a través de los cristales del coche pinta un paisaje esperanzador, lo que al final de esta se desvela como una ficción. La paleta de colores es: «el llano al mediodía sobre un verde Gauguin, / las rosas de Monet / convertidas en piedra y en ruina, / la inútil transparencia / de aquel Van Gogh que llaman cielo» (p. 20).

En estos versos, metonímicamente tiene lugar una relación de transreferencialidad con diferentes obras representativas de los pintores mencionados, caracterizadas por el predominio de los mismos colores que aparecen en el poema. El «verde Gauguin» es el verde de los cuadros que el pintor francés realizó durante su estancia en Tahití, con especial relevancia el de la pintura *Arearea*. Asimismo, «las rosas de Monet» alude al motivo de las flores en Claude Monet, muy presente en su obra y que figura en el título de cuadros como *Camelias y rosas* o *La casa entre las rosas*. Este color, superpuesto al verde anterior, supondría un principio de constitución de un *locus amoenus*; sin embargo, tras el encabalgamiento, el verso que lo sigue anula el efecto plástico de estas rosas de Monet y pinta de gris la escena, reforzando el ambiente melancólico que el verde apagado de Gauguin introduce. Finalmente, el cielo de Van Gogh, reconocido por sus noches estrelladas —*Noche estrellada sobre el Ródano* o *La noche estrellada*, por ejemplo— se define como un cielo de «inútil transparencia», vacío, incapaz de ofrecer sentido o consuelo. De esta manera, el poema emplea a tres pintores, uno impresionista y dos postimpresionistas, para cargar de dramatismo y melancolía un paisaje, al mismo tiempo que representa sus obras de manera desgastada. El paisaje se convierte así en ruina estética y la mirada poética revela una conciencia desencantada para la cual el arte constata la realidad y no salva de ella.

Finalmente, la última estrofa menciona por tercera vez la canción, *California dreamin'*, para incidir en el sentimiento de no pertenencia, así como en la ausencia de la persona amada y la distancia que separa al yo poético de lo deseado. Versos como «Y escucho la canción / de una ciudad que no nos pertenece, / aunque a veces creamos vivir en sus orillas» (p. 21) sugieren el desarraigo e intensifican la sensación de pertenencia ilusoria. El poema, pues, plantea la experiencia del viaje como un estado de desposesión en que la música convierte la ausencia amorosa en una forma de presencia melancólica.

A la hora de abordar el poema desde la transmedialidad —entendida aquí como el estudio de la circulación y transformación de motivos, estructuras y efectos estéticos entre distintos medios artísticos—, observamos que la pieza musical se trata del motor afectivo del poema y su presencia es constante: «una canción golpea los cristales», «una canción va desgranando un cuerpo» o «y escucho la canción». Asimismo, observamos una suerte de *transmedialización* (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017), ya que el ritmo lento, la repetición y la cadencia del poema emulan, en cierto modo, el carácter melancólico de la canción. No

obstante, si la canción aborda el tema de la nostalgia por el espacio, el poema amplía esta temática y trata sobre la añoranza del sujeto amado durante el viaje.

Además, una parte del poema puede leerse en clave paraecfrástica, ya que la estrofa que menciona a los pintores funciona como una *écfrasis genérica* (Pimentel, 2003) o paraécfrasis estilística, pues la presencia de Gauguin se da como una intensidad cromática, Monet es la reversión de su propio imaginario artístico y Van Gogh es la energía emocional asociada al color de su obra. Así, el poema no traduce imágenes en palabras, se trata de una paraécfrasis que traduce una *forma de ver* en una *forma de decir*.

Otro poema ecfrástico en *Un jardín olvidado* es «Pintura anónima» (p. 39), que lleva como paratexto «Escuela flamenca». Con estas dos indicaciones, resulta difícil hallar la obra referida. Sin embargo, el carácter descriptivo del poema con las alusiones espaciales del libro permite dar con la pieza artística —tras una investigación por los catálogos museísticos—. Este cuadro se encuentra en el Museo Calouste Gulbenkian de Lisboa y encaja perfectamente con la descripción del poema y la referencia a Lisboa en un poema anterior (pp. 18-19). El título, «Pintura anónima», y el paratexto desplazan desde un primer momento la atención hacia la tradición pictórica de la imagen y sitúan al lector ante lo que apunta a ser una *écfrasis*. No se señala el motivo del cuadro en el título y tampoco importa el autor —y eso queda remarcado en la explicitación del anonimato—: lo importante es situar al lector ante la experiencia de visualizar un cuadro descrito con palabras y con el estilo artístico de la escuela flamenca. Así, el poeta se dispone a «pintar» un poema: «Carecen de importancia / la sigilosa piel de la serpiente, / la negra capa que a él le cubre los hombros, / la mirada de ella, / tan lejana y tan firme en el pasado» (p. 18).

El poema se construye mediante la enumeración de elementos visuales que se declaran irrelevantes: la serpiente, la vestimenta, la mirada, el paisaje edénico... Todos ellos, típicos del equilibrio, detallismo y simbolismo de la pintura flamenca, quedan desactivados de manera jerárquica. La *écfrasis* se plantea aquí como un enfrentamiento contra las prioridades definitorias de la escuela flamenca, así como una remarcación del acto relevante en el cuadro, el cual se sitúa en un primer plano: el ofrecimiento de la manzana de Eva. La *écfrasis* se vuelve aquí hermenéutica, pues el poema interpreta el cuadro como una escena de fragilidad compartida frente a las tradicionales interpretaciones de la tentación. En el poema, la mano de Eva está temblorosa, existe cierta debilidad o endebles. El poema, por tanto, emula el cuadro mientras lo describe. Las primeras dos estrofas descriptivas también carecen

de importancia; el núcleo del texto está en la hermenéutica del gesto que el poeta realiza, otorgando movimiento y psicología a la escena del cuadro. Es esa tercera estrofa la más importante del poema, al igual que el gesto lo es en la pintura.

Los últimos dos versos, separados como una nueva estrofa, cierran el poema con un engarce a la poética general del libro: «hoy perdura la imagen / de un jardín que resiste en el olvido». De este modo, la pintura, el poema y el jardín convergen, puesto que el cuadro resiste al paso del tiempo, el poema reactiva su sentido desde la interpretación y el jardín se define como imagen mental. La écfrasis del poema deja paso a un cierre paraecfrástico en el que el mito recibe una lectura ética y humana en consonancia con las ideas del poemario.

Más adelante, en el libro, damos con el poema «Álbum de fotos» (pp. 48-51), un díptico que toma el arte de la fotografía para la evocación de los recuerdos y la reflexión sobre las imágenes de la infancia. El poema activa desde el primer verso («el álbum que contemplas»), una situación ecfrástica explícita, de modo que el lector se halla frente a un objeto visual secuencial, un álbum, el cual introduce temporalidad, narración y montaje. La descripción posterior del poema, por tanto, no se ceñirá a una imagen aislada, sino a un archivo de imágenes. El poema sitúa el foco en la experiencia de mirar, en lugar de hacerlo en la representación, con un lector como sujeto activo en el acto de contemplación.

Asimismo, el uso sistemático de la segunda persona del singular a lo largo del poema es una cuestión central. Versos como «el álbum que contemplas», «ahora pasas las páginas del álbum» o «y atraviesas los símbolos» convierten al lector en el visitante de una exposición privada, una transformación de la écfrasis en un acto ético, pues la contemplación de fotografías ajenas implica una complicidad. Por ello mismo, el yo poético enuncia «cada foto te convierte en testigo, / cada mirada en cómplice» (p. 48). La écfrasis deja de ser puramente descriptiva y se vuelve relacional: mirar implica intervenir. También es importante el modo en que el sujeto lírico define las fotografías como «dejanas imágenes / de un tiempo que he perdido», ya que se subraya el fracaso de la imagen como recuperación del pasado. La fotografía, ligada a la memoria, es aquí un testimonio insuficiente. El oxímoron «fugaces, instantáneas» acentúa esta pérdida, pues la imagen certifica el recuerdo como irrecuperable.

Además, en este poema asistimos a una negación reiterada de la identidad, que figura en los versos «no soy yo aquel adolescente» y «y tampoco soy yo, no puedo serlo» (p. 49). Se trata de un retrato desactivado a través de la paraécfrasis, en que las fotografías muestran un cuerpo pasado que el lector rechaza reconocer en el yo poético, de modo que la imagen del

sujeto en el pasado no garantiza identidad sino que, en este caso, implica un extrañamiento. Por su parte, la enumeración final del poema funciona como una serie ecfrástica que refuerza la ausencia de jerarquía, pues el álbum reúne tanto lo importante como lo cotidiano: «la calle El Salvador, las manos de mi abuela, / el vuelo detenido de la luz, / trajes de comunión, pasteles, cumpleaños, / la soledad nocturna de estas calles» (p. 49). Esta acumulación reproduce el funcionamiento material del álbum de fotos y refuerza la idea de la memoria como fragmentaria y arbitraria. Finalmente, el cierre de la primera parte de este díptico introduce la lectura moral de la imagen: «por eso se avergüenzan las páginas del álbum» (p. 49). La infancia es una exposición que delata la fragilidad del sujeto y el presente es una impostura necesaria para vivir.

La segunda parte del díptico tiene implicaciones sobre la primera, de modo que refuerza la unidad temática del poema dividido en dos partes. Desde un momento inicial, el primer verso dialoga con el que encabeza la parte anterior: «el álbum que contemplo» (p. 50). Este cambio de sujeto señala el eje estructural del díptico. Antes, el yo poético acompaña a la segunda persona en el visionado del álbum; ahora, esta segunda persona acompaña al sujeto lírico en su contemplación. La écfrasis pasa de una mirada delegada a una mirada asumida y se articula como la relación entre dos sujetos mediados por imagen, en lugar de conformarse con la relación entre una imagen y el sujeto. Si en la parte I el álbum era un archivo autobiográfico que producía extrañamiento e impostura, en la parte II se convierte en territorio de acceso a la intimidad ajena, como se expresa en el verso «me conduce a secretas regiones de tu vida» (p. 50). En esta parte del poema, ya se intuye un marco escénico: primero, el sujeto poético enseña a la persona amada el álbum con las fotos de su infancia y adolescencia; después, esa persona muestra al sujeto lírico el álbum con las fotos de la suya.

Uno de los hallazgos centrales de esta segunda parte del díptico es la inversión temporal que tiene lugar en los versos «voy descubriendo el tiempo que nos queda / por las piezas oscuras / del que ya ha transcurrido» (p. 50). Si antes la écfrasis reconstruía el pasado, ahora es capaz de leer el futuro en la imagen, pues estas imágenes de otro tiempo son la matriz de lo que vendrá después. La imagen deja de ser documento y se convierte en una profecía, una manera de interpretar el tiempo, como se refleja en los versos «el proyecto lejano de tu cuerpo / en la germinación de cada imagen» (p. 50).

Asimismo, el yo poético se define como «la sombra del intruso» (p. 50), señalando el acto de violencia mínima que implica la contemplación de una imagen de niñez o

adolescencia. La paraécfrasis, de nuevo, adquiere una dimensión ética, en esta ocasión con la conciencia del límite y el saber que la mirada no es originaria y, por tanto, reconstruye la fotografía desde la imaginación, no desde el recuerdo.

El final del poema es decisivo, pues los versos «dos fotografías / que hoy vuelven a encontrarse / en el último verso de un poema» (p. 51) son una autorrevelación de la écfrasis: las imágenes se reconcilian más allá de la realidad, pues este encuentro tiene lugar en el poema, con la escritura como espacio último de montaje para la coincidencia de dos tiempos, miradas y vidas que hasta entonces han ido por caminos distintos. El texto poético, por lo tanto, se convierte en un álbum fotográfico con las imágenes transcritas a través de la palabra.

Si dejamos a un lado la imagen y la écfrasis, como ejercicio de transmedialidad —esto es, como circulación de motivos y reconfiguración de materiales culturales entre distintos sistemas semióticos, tal y como ha señalado Marina Bianchi (2025) al vincular intertextualidad y transmedialidad como un mismo proceso de reescritura entre medios— hallamos el poema «Variación sobre un tema de Poe» (pp. 59-60). La cita inicial—«*Hace muchos, muchos años, / en un reino junto al mar... / Radio Futura*»—, a modo de paratexto, no remite de forma directa a Edgar Allan Poe, como sí ocurre en el título del texto, pero sí a la canción *Annabel Lee* de Radio Futura, que reescribe el poema homónimo de Poe. Este desvío paratextual es fundamental, puesto que Poe llega al poema mediado por la canción, es decir, la literatura canónica pasa por la cultura pop, el mito romántico se transmite como melodía generacional y se desmitifica a Poe al mismo tiempo que se remarca su pervivencia. Además, el título del poema es programático: «Variación». Esto plantea una reescritura distanciada que, a su vez, remite a algunos poemas de Víctor Botas cuyos títulos adoptan la fórmula «Variación sobre un tema de» (Botas, 2012: 266, 276, 283, 317, 378), poeta estudiado por el propio Bagué Quílez (2004, 2016), de modo que cabe esperar que esta estructura sintáctica del título sea una referencia también al escritor ovetense. En este sentido, la transmedialidad opera como un proceso intertextual expandido en el que los distintos medios participan en la construcción de un mismo imaginario cultural.

Respecto al poema, este se sitúa después del mito —«ya no hay castillos / ni nombres en la arena» (p. 59)— y revela una imagería romántica erosionada, borrada por el tiempo. La repetición, el desgaste, el uso reiterado de estos espacios vacía cada vez más la imagen. Seguidamente, el poeta expresa «recitarás de nuevo las palabras de Poe / sobre alguna muchacha / perdida entre las ruinas de la literatura» (p. 59), que muestran a Poe como un

autor memorizado y cuyos versos se dedican a la declamación. Annabel Lee deja de ser tan solo un personaje literario para transformarse en un símbolo cultural fosilizado, atrapado «entre las ruinas de la literatura» y que resuena en el paratexto a modo de canción pop.

La alusión a la canción introduce una memoria afectiva popular, pues escuchar Annabel Lee implica el recuerdo de una época, una suerte de educación sentimental filtrada en versos como «aunque puede que finjas / que olvidaste la letra y su canción» (p. 59). Asimismo, la música se presenta aquí al mismo nivel que la literatura, pues ambas disciplinas participan en la mitificación de la infancia y la adolescencia, asociadas en este caso al exceso romántico y el dolor embellecido, observadas desde la óptica de la melancolía.

En los versos «luego descubrirás / que no hay ningún misterio en el dolor / ni es más bello el poema / que la playa de septiembre» (pp. 59-60) hallamos un giro, pues en ellos se rompe el hechizo de transmedialidad que atraviesa el poema: ni el poema de Poe, ni la canción de Radio Futura tienen relación con la experiencia inmediata y real. Así pues, la literatura es sometida a juicio y comparada con la realidad, al mismo tiempo que denostada, situada en un estrato inferior. Finalmente, el cierre del poema condensa la operación crítica en dos versos: «Annabel Lee no existe. / Un cuervo está graznando *Nevermore*» (p. 60). El icono romántico de Annabel Lee, motivo de la canción y del poema de Poe, es negado como entidad real. El cuervo, de *The Raven*, se reduce al graznido y pierde su solemnidad simbólica a la vez que anuncia este fin de su existencia, rearmando un escenario romántico en que el cuervo grazna la palabra que repite de forma continua en el poema de Poe. La repetición aparece una vez más, tanto en la recreación de la escena romántica como en el graznido del cuervo, de modo que esta literatura queda reducida a eco, a una cita, un ruido reconocible que forma parte de un imaginario compartido, aunque ya no es operante. Así pues, «Variación sobre un tema de Poe» problematiza el diálogo entre poesía y música. La relación de transmedialidad funciona aquí como transmisión del mito —de Edgar Allan Poe a la canción, de la canción a la memoria/poema—, así como desgaste y popularización.

El siguiente poema de *Un jardín olvidado* continúa la línea transmedial del anterior en el ámbito musical. El poema «*Planet Waves*» (pp. 61-62), cuyo título alude al álbum homónimo de Bob Dylan, cuenta con su cita «*Waiting for Eisenhower, waving flags*», aunque no forma parte de ninguna canción. A diferencia del poema anterior, en que la mediación conducía a la desmitificación, aquí la relación con la música de Bob Dylan es genealógica, memorística y elegíaca. La intertextualidad musical es superada para llevar a cabo un cruce entre el disco, la

voz y el poema en aras de articular una reflexión sobre la memoria heredada y la transmisión cultural. Asimismo, al contrario que en el poema «El sueño de California», el poema nace de una escucha en el momento y de una escucha mediada por el recuerdo: «el disco que ahora escucho / pertenece tan sólo a mi memoria» (p. 61).

Uno de los ejes transmediales más importantes del poema se halla en los versos «su melodía copia la nostalgia / de un tiempo que no es mío» (p. 61). En ellos, se observa cómo la música de Dylan remite una experiencia generacional ajena que supera la individualidad del yo lírico. Esta experiencia se evoca en la escucha, por lo que la canción funciona como un vehículo de memoria transgeneracional —«la música de Dylan / resume los recuerdos de mis padres» (p. 61)— entre la historia de la propia canción, la historia de sus padres y la experiencia del hijo.

No obstante, introduce una lectura crítica y melancólica del legado cultural de Bob Dylan: «cuántos de esos acordes / han perdido en su búsqueda / el lenguaje secreto de los himnos» (p. 61). Así, la canción protesta y el himno generacional toman presencia en el poema como lenguaje perdido, como «un cansado epitafio / sobre el fuego de las generaciones» (p. 61). Asimismo, en estos versos se halla uno de los efectos más interesantes de la transmedialidad en este poema: existe una pérdida de eficacia simbólica, la música es la misma, pero ha perdido su carácter fundacional. Además, el poema no concluye en esta desolación, ya que al final existe un giro que revela la permanencia de la experiencia estética frente al desgaste del mito histórico: si bien la música ya no funda una épica colectiva, aún es capaz de activar imágenes y generar movimiento. Expresa:

El eco que ahora escucho
conserva, sin embargo, una belleza
que desmiente al silencio,
como si el viejo Dylan,
encerrado en su funda de vinilo,
hoy volviera a tocar,
mientras todas las calles de mi infancia
se convierten en dunas
por las que aún cabalgan
jinetes espectrales
hechos de arena y sombra (p. 62).

La música de Dylan trae el recuerdo de la infancia y convierte estas calles en un desierto por el que cabalgan unos jinetes espectrales, una suerte de diálogo con su canción *All Along the Watchtower*, de 1967, tanto por la tensión apocalíptica como por la referencia final —tanto en la canción como en el poema— a los jinetes que cabalgan, aunque, en este

caso, no de manera real, pues lo hacen como sombras, una mitología íntima que despierta la música de Dylan.

En resumen, en el poema «*Planet Waves*», la música se traduce en imágenes poéticas y homenajea la inmortalidad de la música de Dylan, desgastada con el paso de los años, pero con una belleza que permanece a pesar de todo. La canción se convierte en un paisaje mental, igual que en otros poemas del libro la pintura se vuelve gesto o la fotografía archivo. De esta manera, «*Planet Waves*» es un poema sobre la escucha tardía desde la nostalgia, idea que se refleja en versos como «el eco que ahora escucho / conserva, sin embargo, una belleza», de modo que la transmedialidad, más allá de traducir la canción a poema, implica la exploración de su paso a través de las generaciones, la permanencia de su potencia estética y su capacidad para convertir el propio poema en un espacio en que la música vuelve a suceder.

El siguiente poema del libro, titulado «La Santa Cena (Juan de Juanes, Museo del Prado)» (pp. 63-64) retoma en el poemario las relaciones ecfrásticas. En este caso, más allá de la écfrasis del cuadro de Juan de Juanes, encontramos una segunda écfrasis con base en la copia de la abuela que expone en el comedor de la casa, enunciada en el paratexto. Esto desplaza la obra del museo al hogar, es decir, del canon artístico a la memoria íntima.

El primer verso confirma el paratexto: «está colgado ahí, sobre el pasado» (p. 63), una fórmula que acerca el cuadro al yo lírico a la vez que invoca el estrato de la memoria y la historia familiar, pues el cuadro no se halla sobre la mesa o en la pared, sino «sobre el pasado». De este modo, la écfrasis comienza en el espacio doméstico, en lugar de en el museo. Asimismo, la solemnidad sacra de la pintura, concedida por su presencia en el museo y su temática, queda desautomatizada de un modo irónico, pues los apóstoles de la última cena miran la televisión. En la siguiente estrofa comienza la écfrasis de la pieza desde la impresión y la subjetividad del yo lírico, que reflexiona sobre las expresiones.

El poema introduce después el retorno al museo con los versos «Hoy he vuelto a aquel cuadro, / en la penumbra del museo» (p. 63), que desplazan la imagen del comedor y la pintura de la abuela al espacio museístico y el cuadro de Juan de Juanes. Entonces, sucede el núcleo de la écfrasis en este poema: el desajuste entre la imagen recordada del comedor de la abuela y la pintura original colgada en el museo. Así, describe al mismo tiempo el extrañamiento producido por la diferencia entre el recuerdo y la realidad, así como la pieza de Juan de Juanes expuesta:

Las figuras del lienzo
apenas conservaban esa extraña dulzura
con que asocio la escena desde niño.
Me sorprende la sonrisa burlona
de un Judas que ha borrado
toda la compasión de sus facciones
y se aferra a la bolsa donde brillan
unas pocas monedas.
Incluso las torpezas me parecen
aquí mucho más nítidas: [...] (pp. 63-64).

La écfrasis aquí pretende la revelación de su materialidad imperfecta, así como la tendencia a idealizar las imágenes pasadas. Sitúa en el foco del poema la idea de la nostalgia y describe minuciosamente aquellos aspectos que le generan este extrañamiento. La atención a Judas es especialmente significativa, pues es el apóstol destacado sobre el resto y este tiene relación con el vínculo entre el yo poético con la pintura. Los versos «se aferra a la bolsa donde brillan / unas pocas monedas» describe el cuadro, pero también la retención del sujeto a la imagen del comedor de la abuela, así como la traición del recuerdo frente a la imagen real, de manera que, igual que hay dos cuadros, hay dos traiciones.

Finalmente, las dos últimas estrofas del poema son una reflexión acerca del arte, su percepción y la representación misma. La pintura de la abuela, la pintura de Juan de Juanes y la escritura del poeta comparten la misma trampa, que es la pretensión de fijar lo fugitivo, capturar lo que no puede detenerse: toda imagen está sujeta a una percepción subjetiva y el recuerdo, a través del paso del tiempo, la modifica. Así pues, la experiencia estética es presentada como una quimera de perfección. Los versos finales, «calcar la perfección / fue siempre una quimera» (p. 64), resignifican el gesto de la abuela, ya que la copia doméstica pretende mantener viva una imagen en el espacio afectivo, ofrecer una visión personal de la pieza del pintor renacentista. Además, entre la écfrasis de ambas obras, el poema aparece como una reconciliación entre las dos creaciones.

En suma, el poema «La Santa Cena (Juan de Juanes, Museo del Prado)» concibe la écfrasis desde la misma óptica que la transmedialidad en el caso del poema «*Planet Waves*» y otros textos del libro, pues esta implica una transmisión intergeneracional. El pintor renacentista representa la escena sagrada del Museo del Prado, la abuela reproduce el cuadro y lo cuelga en el comedor de la casa y el poeta describe y expone ambas piezas, por lo que la imagen atraviesa siglos, espacios y técnicas e implica una transformación subjetiva del motivo original. Así, el poema muestra que toda imagen se halla mediada por la experiencia subjetiva

del sujeto, que los recuerdos alteran la percepción original y que tanto la pintura como la poesía coinciden en la pretensión de capturar lo efímero.

El siguiente poema del libro, «*Whistle down the wind*» (pp. 65-66) constituye un ejemplo muy significativo de transmedialidad narrativa y cinematográfica. El paratexto («A la memoria de Mary Hayley Bell») remite a la actriz inglesa y autora de la novela *Whistle Down the Wind*, llevada al cine en la película homónima dirigida por Bryan Forbes en 1961 y posteriormente convertida en musical por Andrew Lloyd Webber. La película, asimismo, fue protagonizada por Hayley Mills, la hija de Mary Hayley Bell. Con esta referencia paratextual, el poema activa un entramado transmedial con el paso de la novela al cine, del cine al musical, del musical a la memoria y de la memoria al poema, lo cual —como hemos visto explícitamente en poemas anteriores de este libro— transforma la obra original, de modo que ahora cine y poema forman parte de la misma unidad artística.

El verso inicial, «Con un soplo de viento» (p. 65), traduce el sentido del título (*Whistle down the wind*) y lo convierte en una metáfora de la deriva histórica de esta obra, pues el viento ahora significa tránsito, pérdida y desplazamiento temporal. Así, la relación de transmedialidad se evidencia en la toma del símbolo central de esta —el soplo de viento— para reconfigurarlo como alegoría histórica.

Más adelante, el poema expresa «y la vida era entonces / —Londres 1936—» (p. 65), dos versos que introducen el cronotopo en el poema, el cual no se corresponde con el de la ambientación de la novela o el filme. Así, el sujeto poético se halla en esas coordenadas y el encuadre se desplaza, entonces, hacia la memoria europea de entreguerras, que coincide a su vez con el año en que estalló en España la Guerra Civil. La fiesta con máscaras salvajes anticipa el desastre de la guerra y sus consecuencias. De este modo, la obra de Mary Hayley Bell funciona como un anclaje histórico, un ejercicio de transmedialidad entre el sentido de la obra y el poema como umbral de la catástrofe europea. Por su parte, podemos observar cómo el poema desarrolla una serie de enfrentamientos entre la promesa y la fe, entre la victoria y su precio, y entre el musical y la ruina. Aquí no traduce la obra ni describe de modo ecfrástico una escena de la película debido a que describe las consecuencias de la guerra: «Se cobró un alto precio la victoria: / ejércitos de sombras en el sótano, / soldados que regresan de la guerra / con la armadura de la melancolía» (p. 66).

En cambio, la siguiente estrofa desplaza el eje temporal hacia el presente y, como un narrador en tercera persona, describe la llegada del sujeto a Londres y lo que queda de la obra

de Mary Hayley Bell, definido como «los restos de un naufragio» (p. 66). Seguidamente, enuncia estos elementos de su legado: «una canción lejana, un viejo póster, / camisetas con rótulos impresos / que pregonan el triunfo de tu obra, / y acaso la sospecha / de que en vano esperamos al mesías, / de que el mundo / ha dejado de ser un musical» (p. 66).

En estos últimos versos hallamos aquello que ha sobrevivido de la novela inglesa al paso del tiempo —objetos culturales e iconografía comercial—, así como encontramos con claridad la dimensión transmedial del poema: la novela, transformada en musical, se convierte en una metáfora del optimismo escénico, de la ilusión de armonía narrativa, la cual concluye a través de la sospecha. Los versos «y acaso la sospecha / de que en vano esperamos al mesías» recuperan uno de los motivos centrales de la novela y la película —la confusión entre un fugitivo y Cristo—. Sin embargo, en el poema esa espera se universaliza, ya que representa la desilusión histórica del siglo XX. Así pues, la obra de Mary Hayley Bell funciona como símbolo de inocencia perdida, fe infantil y esperanza ingenua. Finalmente, los últimos dos concluyen con la anulación del tópico literario *theatrum mundi*, el mundo como escenario que ahora deja de ser ficción para ser una realidad.

De este modo, «*Whistle down the wind*» toma el título de la obra original como emblema, evoca su atmósfera de fe y la inserta en una lectura retrospectiva de la Europa del siglo XX marcada por la guerra y el desencanto. La cadena transmedial —de la novela al cine, del cine al musical, etc.— evidencia las mutaciones que una obra percibe desde su origen, de manera que se convierte en una metáfora del desgaste en la esperanza colectiva. Frente a la fe infantil de la novela de Mary Hayley Bell y sus respectivas adaptaciones, este poema otorga una mirada que asume las desoladoras consecuencias del mundo real.

El último poema que comentaremos en este artículo es, a su vez, el último texto del libro, un tríptico titulado «El viaje de Ofelia» (pp. 69-73) que posee la siguiente cita paratextual del poema «Ophélie», de Arthur Rimbaud: «*Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles / La blanche Ophélia flotte comme un grand lys*», que remite —igual que el título del poema— al cuadro *Ofelia*, del prerrafaelita John Everett Millais. Además, así como el poema de Rimbaud es un tríptico, el de Bagué Quílez también lo es. En el poema se articulan los siguientes tres estratos: la memoria autobiográfica, la experiencia teatral de *Hamlet* y la écfrasis del cuadro de Millais. Así, la figura de Ofelia funciona como un hilo que conecta la poesía, el teatro, la pintura y la experiencia personal.

La primera parte del tríptico plantea una reflexión crítica sobre la memoria, introducida a través de la intromisión del recuerdo y la consciencia metaliteraria: «cuántos tópicos debe la nostalgia / a la literatura» (p. 69). La nostalgia, según la plantea el poeta, se halla mediada por convenciones socioculturales —fotografías, números de teléfono en la agenda de contactos, amistades, etc.—, de modo que el regreso a Oxford supera el viaje geográfico y se define como un viaje verbal —«con palabras de diecinueve años / agrietadas por los tiempos verbales»— cuyo pasado se encuentra erosionado por la gramática. Si bien no figura Ofelia en esta primera parte del tríptico, el poema introduce el marco subjetivo de la memoria como reconstrucción que más adelante hará posible la écfrasis. Mientras, la segunda parte del tríptico comienza con una adversativa al texto anterior —«sin embargo, aún recuerdo, / con esa claridad de la impresión primera, / el contorno de Hamlet»—, la cual introduce la obra de Shakespeare en el poema (p. 71).

A pesar del recuerdo difuso y gris anterior, la imagen de Hamlet sigue clara y evoca un ambiente similar al de la obra shakesperiana. Un momento clave de la descripción de este escenario se halla al final de la segunda estrofa, cuando se expresa: «contemplé la secuencia / que ahora observo de nuevo: / Ofelia está brindando con la muerte / entre redes de juncos / de extraviado color prerrafaelita» (p. 71).

En esta estrofa, el poeta evoca el recuerdo del visionado de la obra teatral *Hamlet* durante una estancia en Oxford y la imagen dramatizada de la muerte de Ofelia, personaje secundario de la obra, aunque central tanto en la literatura francesa presente en el paratexto como en el cuadro de Millais y en el poema. En este caso, en la descripción de la imagen de Ofelia se anticipa la écfrasis posterior de la pintura de Millais, pues el adjetivo «prerrafaelita» remite a la escuela plástica del artista inglés. De esta manera, la obra de Shakespeare forma parte del recuerdo, mientras que el cuadro de Millais es la obra presenciada en el presente. Asimismo, el poema señala que el arte se vuelve eterno cuando este se incorpora a la experiencia del sujeto, una teoría implícita de la écfrasis, entendida en este libro como una forma de fijar la imagen en el tiempo y, a su vez, recrearla desde la subjetividad del yo.

En la tercera parte del tríptico, el cuadro de Millais figura de manera explícita desde el primer verso, pero la écfrasis presente en el poema no es meramente descriptiva, ya que posee un alto grado reinterpretaivo. Así, el poema comienza: «Hoy quisiera pensar que fue Millais / quien devolvió su falsa exactitud / al vuelo detenido de los tules / y al aroma de lilas que se extiende / por las ramas doradas del silencio» (p. 73).

Si bien la pintura fija el instante en una imagen, la exactitud es falsa debido a que la escena de la pieza en Shakespeare es un momento de descomposición, el cuadro prerrafaelita embellece la muerte del personaje. Mientras que sucede la descripción, también hallamos una reflexión crítica sobre la pintura con respecto al texto original. El poema continúa con los versos «su Ofelia es un fantasma: la sirena / varada entre nenúfares / que sobrevive al mapa del olvido» (p. 73). El poema recoge los elementos icónicos del cuadro para defender que la Ofelia que ha pasado a la historia no es tanto la de *Hamlet* como la del lienzo de Millais. Al igual que en el poema «La Santa Cena (Juan de Juanes, Museo del Prado)», hallamos un desplazamiento del espacio museístico al doméstico con la transformación de la obra prerrafaelita en una reproducción colgada en el hogar —«una litografía colgada en la pared / de tu cuarto infantil» (p. 73)—, por lo que la imagen que antes se trataba desde la óptica del mito universal, ahora se concibe como una marca íntima y unida a la memoria personal. La metáfora final es contundente en esta idea: «como la mariposa de algún coleccionista, / las alas traspasadas por alfileres / que te ligan para siempre al pasado» (p. 73), de forma que el arte preserva e inmoviliza una imagen, pero la memoria es aquella que modifica. El poema concluye con los siguientes versos: «una señal / de que cada experiencia / es recuerdo latente, / igual que en todo cuerpo vive la cicatriz / de la mitad del alma que perdimos» (p. 73).

El objetivo de la écfrasis supera la descripción del cuadro para consolidarse como la explicación de cómo la imagen artística se incrusta en la biografía del sujeto y se convierte en cicatriz, una marca sobre la experiencia que emerge en diferentes momentos vitales. Así, Ofelia deja de ser un personaje trágico y se convierte en una metáfora de la memoria como una imagen estática y cambiante, herida y bella.

3. CONCLUSIONES

A lo largo de los poemas examinados se advierte que las relaciones ecfrásticas y transmediales constituyen los ejes estructurales en *Un jardín olvidado*, de Luis Bagué Quílez, como procedimientos que organizan la experiencia del yo poético en relación con el pasado. Las imágenes, canciones y textos que configuran su memoria reaparecen en el presente bajo la forma de mediaciones culturales: el recuerdo deja de ser inmediato y se produce en la intersección entre biografía, tradición y archivo cultural.

En primer lugar, la fotografía en «Álbum de fotos» actúa como detonante de una evocación consciente de su carácter artificioso, pues esta no constituye una garantía de

autenticidad. Entonces, la écfrasis, ante la imposibilidad de restaurar el pasado, procede a problematizarlo: la imagen, lejos de consolidar la identidad del sujeto, revela su fragilidad. En segundo lugar, «*Whistle Down the Wind*» articula una operación transmedial en la que la referencia a la novela y la relación con sus versiones cinematográfica y musical convierten el poema en un espacio de convergencia entre literatura, cine y cultura popular, el cual funciona como alegoría del desgaste de las utopías modernas, de modo que para comprender el texto es necesario entender la interacción de los distintos medios como constituyentes de la unidad. La introducción del *theatrum mundi* escenifica la pérdida de la fe en los grandes relatos del siglo XX, mientras que el tránsito de la obra entre distintos medios evidencia la mutación de la memoria colectiva. En tercer lugar, poemas como «El sueño de California», «*Planet Waves*» o «Variación sobre un tema de Poe» activan una relación de transmedialidad musical que convierte la canción en archivo emocional y temporal. Las canciones citadas ofrecen en estos poemas marcos temáticos y formales que vertebran los textos, así como condensan épocas y ambientes. Frente a otras referencias estáticas, la música introduce una lógica fluida en que la transmedialidad reproduce efectos musicales en los poemas. Finalmente, la pintura —en poemas como «La Santa Cena (Juan de Juanes, Museo del Prado)» o «El viaje de Ofelia», entre otros— opera como un dispositivo de memoria y reflexión estética. La écfrasis supera la descripción para convertirse en un espacio de pensamiento en que la obra plástica y el sujeto lírico se interpelan mutuamente. De este modo, hallamos una mediación entre experiencia y tradición cultural que hace del arte una parte fundamental del yo.

Así pues, *Un jardín olvidado* propone una concepción de la poesía como territorio de convergencia entre artes y memorias. En la écfrasis, la descripción posee un papel secundario y los recuerdos del sujeto pasan a la posición central. Igualmente, las relaciones de transmedialidad en sus poemas evidencian que toda experiencia es susceptible de ser intertextual e interartística, pues la experiencia humana se compone de elementos culturales heredados que condicionan tanto la memoria como la percepción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2004), *La poesía de Víctor Botas. Una relectura de los clásicos grecolatinos*, Gijón, Libros del Pexe.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2007), *Un jardín olvidado*, Madrid, Hiperión.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2016), «Tiempo al tiempo: el clasicismo posmoderno de Víctor Botas», en

Jesús Miguel Pacheco Pérez (2026), «Écfrasis y transmedialidad en *Un jardín olvidado*, de Luis Bagué Quílez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 301-322.

- Javier García Rodríguez (ed.), *Mañana es hoy: Víctor Botas, veinte años después*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, pp. 11-27.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2021), «Una écfrasis “en acción”: pasadizos intermediales en la poesía española actual», *Philologia Hispalensis*, vol. 35, n.º 2, pp. 19-39.
- BAÑOS SALDAÑA, José Ángel (2019), *Desautomatización y posmodernidad en la poesía española contemporánea. Tradición grecolatina y la Biblia*, Córdoba, Ediciones Universidad de Córdoba.
- BAÑOS SALDAÑA, José Ángel (2022), «La dinamicidad de los textos literarios: hacia una tipología de la transreferencialidad», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, pp. 271-292.
- BAÑOS SALDAÑA, José Ángel (2024), «La intermedialidad como proceso de construcción de significado. Las referencias publicitarias en la poesía española contemporánea», *Bulletin Hispanique*, vol. 126, n.º 2, pp. 227-244.
- BIANCHI, Marina, CANCELLIER, Antonella y DOMÍNGUEZ GUTIÉRREZ, María del Carmen (2025), «Transmedialidad: hibridaciones y expansiones en la poesía panhispánica reciente», en Antonella Cancellier, Marina Bianchi y María del Carmen Domínguez Gutiérrez (eds.), *Nuevos paradigmas poéticos transmediales en el ámbito panhispánico*, Padova, Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova, pp. 11-20.
- BOTAS, Víctor (2012), *Poesías completas*, Sevilla, La Isla de Siltolá.
- CALABRESE, Giuliana (2021), «Texto y textura: el principio ecfrástico en *Paseo de la identidad* de Luis Bagué Quílez», *Caracol*, 21, pp. 196-244.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Luis Francisco (2011), *La écfrasis en la poesía contemporánea española: de Ángel González a Encarnación Pisonero*, Madrid, Devenir Ensayo.
- HEFFERNAN, James A. W. (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press.
- HERMÓGENES, TEÓN y AFTONIO (1991), *Ejercicios preparatorios*, trad. y ed. María Dolores Reche Martínez, Barcelona, Editorial Gredos.
- JENKINS, Henry (2006), *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, Nueva York, New York University Press.
- JENKINS, Henry (2009), «The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling», *Confessions of an Aca-Fan (The Official Weblog of Henry Jenkins)*, 12 de diciembre de 2009, en http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html (25/07/2026).
- MITCHELL, William John Thomas (2005), «There Are No Visual Media», *Journal of Visual Culture*, vol. 4, n.º 2, pp. 257-266.
- MITCHELL, William John Thomas (2009), *Teoría de la imagen*, trad. Yaiza Hernández Velázquez, Madrid, Akal.
- Jesús Miguel Pacheco Pérez (2026), «Écfrasis y transmedialidad en *Un jardín olvidado*, de Luis Bagué Quílez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 301-322.

- NEGRILLO, Antonio (2009), «Bagué Quílez, Luis (2007): *Un jardín olvidado*», *Paraíso. Revista de poesía*, 4, pp. 148-149.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2003), «Écfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, 4, pp. 205-215.
- PINEDA GONZÁLEZ, María Victoria (2000), «La invención de la écfrasis», en *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 251-262.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014), *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua.
- RAJEWSKY, Irina (2010), «Border talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality», en Laers Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 51-68.
- RIFFATERRE, Michael (2000), «La ilusión de écfrasis», en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, pp. 161-186.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo y BAETENS, Jan (2017), «La Literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los *New Media Studies*», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 6-27.
- WOLF, Werner (2011), «(Inter)mediality and the Study of Literature», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, n.º 3, pp. 1-9.



«EVOCACIÓN DE CARMEN AMAYA», DE SEBASTIÀ JUAN ARBÓ*

EDICIÓN DE JOAN ANTONI FORCADELL

<https://orcid.org/0000-0001-5787-7741>

joanantoniforcadell@gmail.com

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA – GEXEL/CEDID

El ensayo biográfico que se publica por primera vez aquí, «Evocación de Carmen Amaya» de Sebastià Juan Arbó (La Ràpita, 1902 - Barcelona, 1984), corresponde a un inédito destinado originalmente al proyecto *La rueda del tiempo*¹, el cual nunca llegó a prosperar. Escrito desde la admiración, y a partir de cierto componente memorialístico en la evocación de una de sus actuaciones, el rapitense trazó una semblanza de la vida de la exitosa bailaora y actriz, de quien destacó, por encima de todo, la fidelidad a una vocación artística a la que subordinó toda su vida, un elogio en el que cabe ver un claro paralelismo autobiográfico, trasladado a la literatura, tal y como indica en el propio ensayo aquí editado:

Carmen Amaya no fue solo una gran artista: fue también un ejemplo noble de la fidelidad a una vocación, cosa del más alto valor en un tiempo como el nuestro, en que tanto abundan el «bluff» y la mixtificación en el arte, como en todo, en una época como la nuestra de falsos ídolos, de exaltaciones interesadas.

Sebastià Juan Arbó, novelista y biógrafo, solo vio publicada una antología de ensayos, *Hechos y figuras* (1968), en la editorial Edisven, a pesar de que fue un género que cultivó con asiduidad, especialmente en su labor de colaborador en cabeceras como *La Vanguardia Española* o *ABC* —véanse Forcadell (2025a) y Matas Roca (2021: 269-287)—. El cultivo del

* Esta edición se ha elaborado con el apoyo de una ayuda a la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Universidades [FPU20/01168].

¹ Di primera noticia de él en Forcadell (2025b).

ensayo respondía a los intereses profesionales de un escritor que trató infructuosamente en diversas ocasiones de trascender el medio periodístico y de elevar a una categoría superior una faceta de su quehacer en la escritura a la que dedicó grandes esfuerzos. El resto de los proyectos del mismo estilo que abordó o bien no lograron captar el entusiasmo de sus respectivos editores, o bien no terminaron de despegar por abandono del propio escritor.

En su acervo en el Arxiu Comarcal del Montsià (ACMO) y el Arxiu Municipal de la Ràpita (AMR) han perdurado índices y comunicaciones epistolares que atestiguan algunas muestras de interés en este sentido. Tuvo en mente una reedición de este mismo título con una coletilla al final, con la que pasaría a llamarse *Hechos y figuras, y otras cosas*, como demuestra la correspondencia mantenida con Manuel Cerezales, periodista y amigo. La primera edición del libro habría malogrado su potencial, como si lo hubiera arrojado a «un pozo» (AMR, 26.11.1974); la recepción crítica positiva —véanse Ferreres (1969) y Vázquez Doderó (1969)— contrastaba con su notable discreción, que vino acompañada de un fracaso en ventas, imputable, a su parecer, a la estrategia de distribución de la casa.

De este modo, intentó venderle en 1974 la idea a Cerezales, quien, como director de la colección de bolsillo «Novelas y Cuentos» de la Editorial Magisterio Español, andaba en busca de títulos con que nutrir su catálogo. El plan era llevar a cabo una revisión de la primera edición y ampliarla con «un estudio bastante extenso sobre De Gaulle, y otro sobre la tragedia de Nixon, con lo cual aumentaría la actualidad y el interés» (AMR, 26.11.1974); en otras palabras: añadir la serie íntegra sobre las *Memorias de guerra* de Charles de Gaulle publicada en *La Vanguardia Española* (Juan Arbó, 1971a: 13; 1971b: 13; 1971c: 11; 1972: 11) y un trabajo sobre la dimisión de Richard Nixon a raíz del escándalo Watergate, que terminó desembocando en una serie de dos artículos también en el periódico barcelonés (Juan Arbó, 1975a: 17; 1975b: 11).

Juan Arbó proyectó otra antología de artículos previamente publicados en prensa titulada *Motivos del sentimiento*, dedicada a sus tierras de origen, y de corte memorialístico, en cuyo índice [AMR] figuran los siguientes textos: «Elegía por el faro de Buda»²; «Vinaroz y San Sebastián» o «Vinaroz, su santo y yo»³; «Vinaroz y la fiesta del langostino»⁴; «Responso a

² Procedente de Juan Arbó (1962: 9).

³ Procedente de Juan Arbó (1963b: 9).

⁴ Procedente de Juan Arbó (1966g: 13).

los viejos segadores»⁵; «Evocación de la Semana Santa» o «Semana Santa»⁶; «Melancolía de la trilla»⁷; «Las estrellas amigas»⁸; «Atardecer en el mar»⁹; «Matinal»¹⁰; «San Carlos de la Rápita»¹¹; «Las despedidas»¹²; «Mi ventana»¹³; «La noche de Navidad»¹⁴; «Noche de Reyes»¹⁵; «Los organillos se van»¹⁶; «Las viejas reuniones»¹⁷; «El paso del navío»¹⁸; «Evocación de Benisanet»¹⁹; «Port Fangós»²⁰; «Elogio de la bicicleta»²¹ y «La poesía de la trilla»²².

Se conserva, con la denominación *Las aventuras de la pintura* [registro 1715]²³, un índice onomástico y algunos títulos de artículos que podrían formar parte de una propuesta para un proyecto abortado de ensayos de tema artístico destinados a publicarse con periodicidad mensual y en serie en una revista, de acuerdo con las indicaciones manuscritas por parte de una mano ajena, atribuible al responsable del encargo, y con las del escritor. La nómina abarcaría las figuras de Paolo Uccello, Filippo Lippi, Andrea del Castagno, Hugo van der Goes, Giorgione, Caravaggio, Diego Velázquez, Anton van Dyck, Rembrandt van Rijn, Francisco de Goya, Paul Gauguin y Vincent van Gogh. Se han podido rescatar, asimismo, índices de planificación de dos compendios adicionales de semblanzas biográficas titulados *Grandes hombres* —sobre Michelangelo Buonarroti, Baruch Spinoza, Ludwig van Beethoven y Pío Baroja— y *Mujeres célebres* —sobre Diana de Poitiers y Teresa de Jesús— en el registro [1362].

Las escasas noticias sobre la historia textual del proyecto global de *La rueda del tiempo* lo sitúan, como mínimo, a finales de 1969. Entrevistado con ocasión de la imposición de la

⁵ Procedente de Juan Arbó (1961: 9).

⁶ Procedente de Juan Arbó (1964a: 11).

⁷ Procedente de Juan Arbó (1957c: 3).

⁸ Procedente de Juan Arbó (1952: 3).

⁹ Procedente de Juan Arbó (1964b: 9).

¹⁰ Procedente de Juan Arbó (1965i: 11).

¹¹ Procedente de Juan Arbó (1959c: 15).

¹² Procedente de Juan Arbó (1967c: 11).

¹³ Procedente de Juan Arbó (1957b: 1).

¹⁴ Procedente de Juan Arbó (1967d: 9).

¹⁵ Procedente de Juan Arbó (1922: 2).

¹⁶ Procedente de Juan Arbó (1955b: 9).

¹⁷ Procedente de Juan Arbó (1967b: 9).

¹⁸ Procedente de Juan Arbó (1966f: 11).

¹⁹ Procedente de Juan Arbó (1963a: 13), donde apareció con un título que no se corresponde con el contenido del artículo.

²⁰ Procedente de Juan Arbó (1956: 9).

²¹ Procedente de Juan Arbó (1968b: 12).

²² Procedente de Juan Arbó (1953d: 3).

²³ En adelante, si no se indica explícitamente lo contrario, los registros citados corresponden a materiales conservados en el Fondo Sebastià Juan Arbó en el Arxiu Comarcal del Montsià.

Medalla al Mérito Deportivo, y preguntado por sus libros de aparición próxima, Sebastià Juan Arbó declaraba en diciembre de ese año que tenía «[u]n libro de ensayos, también muy próximo, a editarse» (R. B. L., 1969: 21). Aunque no se sabe a ciencia cierta si se refería concretamente a ese libro, con el título mencionado²⁴ constan conversaciones con la Editorial Bruguera, a través de la persona de José María Moya²⁵, simultáneas a la discusión sobre la posibilidad de una nueva edición de *Los hombres de la tierra y del mar* que, en cambio, sí se llevó a cabo. La editorial adujo que el género del libro propuesto no encajaba en la línea de ninguna de las colecciones en marcha en ese momento (AMR, 9.12.1970)²⁶. En concreto, la redacción del ensayo que aquí se edita es necesariamente posterior al 19 de noviembre de 1963, día en que falleció Carmen Amaya. Un indicio más preciso lo aporta la descripción del Somorrostro, en la que el escritor reserva el presente para los rasgos permanentes del lugar —«en la parte oriental de Barcelona está, sí, el barrio del Somorrostro», el mar, las olas, el horizonte, los navíos— y remite sistemáticamente al pasado el poblado y sus habitantes: «[e]n el Somorrostro había antes un pueblo de barracas»; «en la playa se veían gitanillas». El contraste se explicita cuando precisa que los grandes navíos iban y venían «exactamente como en nuestros días». La redacción hubo de ser, por tanto, posterior al derribo del barrio de barracas, cuyas últimas viviendas se demolieron en junio de 1966. Coherente con ello, el adjetivo «tardío» que el propio autor aplica a su homenaje presupone una distancia ya considerable respecto de la muerte de la artista.

²⁴ En el registro [1000] se ensayaron dos títulos alternativos: *La rueda de los bechos* y *Ayer, hoy y mañana*.

²⁵ El 16 de marzo de 1970 (AMR) el mismo editor se había dirigido a Sebastià Juan Arbó para solicitarle un cuento para una antología de autores contemporáneos, tarea por la que recibiría 1500 pesetas. Si bien el novelista lo preparó, de acuerdo con un acuse de recibo de 3 de junio de ese año (AMR), no hay constancia de que se llegase a publicar.

²⁶ En la carta de respuesta de Sebastià Juan Arbó, oponía al desistimiento de Bruguera las siguientes razones: «Me ha extrañado [que] me digan que no tienen colección adecuada; precisamente, por la amplitud y variedad que han dado a su colección de libros de bolsillo, que era aquella en la que mejor podía encajar; quiero creer que han pesado otras razones, por ejemplo, el no creer demasiado que la obra pueda interesar de cara al gran público. Si es así, pienso que están en un error y que la obra por la actualidad de algunos de los temas —no digo todos— y por la manera de tratarlos, había de suscitar interés. Es posible que me equivoque yo; me ha sucedido más de una vez y en todo caso ustedes son los dueños y saben sin duda mejor que yo, por la experiencia, lo que les conviene y no les conviene editar» (AMR, 14.12.1970). Si bien el potencial éxito de la empresa queda en el terreno de las conjeturas contrafactuales, se puede afirmar que el olfato del matrimonio Moya-Körner falló respecto a la obra autobiográfica finalmente seleccionada, que fue un fracaso de ventas; en palabras del propio escritor: «el que se ha vendido menos de mis libros» (AMR, 2.7.1973). Estos intercambios epistolares también permiten conocer cuando menos el título de otro proyecto ensayístico, *Un drama en la corte de Felipe II*, correspondiente a una refundición de algunos episodios del *Cervantes* pensada como un libro de bolsillo (AMR, 5.1.1972) del que no se ha conservado mayor evidencia textual —cabe apuntar que el ACMO conserva un registro con borradores y notas de Sebastià Juan Arbó sobre Felipe II—. Fue el propio escritor quien desistió de adquirir ninguna clase de compromiso contractual sobre este proyecto al poco (AMR, 24.2.1972).

La rueda del tiempo se pensó como un libro con ilustraciones, como demuestran las notas manuscritas del registro [2162]. Los índices del proyecto reflejan a través de los títulos antologados la variedad de intereses y preocupaciones intelectuales del escritor. Aunque la selección experimentó cambios significativos en función del índice que se consulte, llegaron a integrarla los siguientes capítulos: «Iván el Terrible» [registro 527], inédito; «El papa Luna» [registro 527]²⁷; «Los terribles» [registro 527], inédito; «Danton» [registros 527 y 1019], inédito; «Robespierre» [registros 527 y 2169], inédito; «Robespierre y las mujeres» [registro 527]²⁸; «Saint Just» [registros 527, 1002 y 1003], inédito; «Mirabeau» [registro 527]²⁹; «Talleyrand» [registro 527]³⁰; «Emilio Zola» [registros 527 y 1001]³¹; «Guy de Maupassant» o «Maupassant» [registros 527 y 1001], inédito; «Edgar Allan Poe» o «Edgar Poe» [registros 527 y 1001], inédito; «Benjamin Franklin» [registros 527, 1001 y 2171], inédito; «Herman Melville» o «Melville» [registros 527 y 1001], inédito; «James F. Cooper» [registros 527 y 1001], inédito; «Washington Irving» [registros 527 y 1001], inédito; «Nathaniel Hawthorne» o «Hawthorne» [registros 527 y 1001], inédito; «José M.^a Junoy» [registro 527]³²; «Carlos Soldevila» [registros 527, 1001, 1004 y 1007]³³; «Un “dandy” ante la muerte (González Ruano)», «Evocación de González Ruano. Un “dandy” ante la muerte» o «Evocación tardía. César González Ruano» [registros 527, 2162 y 2166]³⁴; «Evocación de Manolo Hugué» [registros 527, 2162 y 2166]³⁵; «En la muerte de José Janés» [registros 527, 1001, 1004 y 1010]³⁶; «Las viejas reuniones» [registros 527, 1001, 1004 y 1011]³⁷; «Maragall y Baroja» —[registro 527]³⁸; «La Sagan está triste» [registros 527, 1001, 1004 y 1012]³⁹; «El paso del escritor (Ignacio Agustí)» o «Del ámbito local. El paso del escritor» [registros 527, 1001, 1004 y 1013]⁴⁰; «Evocación de Carmen Amaya» [registros 527, 985, 988, 1001, 1004 y 1014], inédito; «El problema de la juventud» o «La juventud de hoy» [registros 527, 997, 998, 1001, 1004 y 1005]⁴¹; «La actual coyuntura»

²⁷ Procedente de Juan Arbó (1953a: 16; 1953b: 16).

²⁸ Procedente de Juan Arbó (1958: 9).

²⁹ Procedente de Juan Arbó (1968a: 51-74).

³⁰ Procedente de Juan Arbó (1968a: 75-88), y a su vez, de Juan Arbó (1966c: 13; 1966e: 13).

³¹ Procedente de Juan Arbó (1968a: 287-300).

³² Procedente de Juan Arbó (1955a: 5).

³³ Procedente de Juan Arbó (1967a: 11).

³⁴ Procedente de Juan Arbó (1966a: 11).

³⁵ Procedente de Juan Arbó (1963c: 11).

³⁶ Procedente de Juan Arbó (1959a: 12-13).

³⁷ Procedente de Juan Arbó (1967b: 9).

³⁸ Procedente de Juan Arbó (1960a: 11; 1960b: 9).

³⁹ Procedente de Juan Arbó (1969h: 15).

⁴⁰ Procedente de Juan Arbó (1969i: 9).

⁴¹ Procedente de Juan Arbó (1969a: 13; 1969b: 13; 1969c: 13; 1969d: 9; 1969e: 13; 1969f: 14; 1969g: 13).

[registros 4, 527, 745, 993, 994, 1001, 1004, 1006 y 1020]⁴²; «La cuestión catalana», «Cataluña y los catalanes», «Catalanes y catalanistas» o «Una cuestión personal» [registros 527, 991, 992, 1001, 1004, 1009 y 1018], inédito; «La superstición del nombre» [registros 527, 1001, 1004 y 1015]⁴³; «El tema de la ciencia» [registros 527, 995, 996, 1001, 1004 y 1008]⁴⁴; «Abundancia de sabios» [registros 527, 1001, 1004, 1016 y 2162]⁴⁵; «La oración del sabio» [registros 527, 1001, 1004 y 1017]⁴⁶; «De nuestro bien y nuestro mal» [registro 527]⁴⁷ y «Leonardo y sus inventos» [registro 527]⁴⁸.

Se ha conservado un gran número de testimonios que da fe de un proceso de compilación y revisión en fase muy avanzada de este proyecto ensayístico, con índices estructurados en secciones que agrupaban trabajos correspondientes a diferentes bloques temáticos⁴⁹ y hojas numeradas consecutivamente que mantienen la relación entre los diferentes capítulos⁵⁰. En todos los casos, se trata de ensayos correspondientes o bien a artículos ya publicados —la mayoría—, o bien a piezas inéditas, bien porque se rescatasen de artículos rechazados por los diferentes periódicos, bien porque proviniesen, a su vez, de los restos del naufragio de otros proyectos ensayísticos del escritor. Además de una vía de publicación con que sortear las restricciones impuestas por la dirección de los periódicos en que colaboró, *La rueda del tiempo* es indicativa del interés del escritor por reunir su producción ensayística en un formato más perdurable.

⁴² Solo se llegó a publicar el primero de los cinco artículos que integran la serie, en Juan Arbó (1969j: 13).

⁴³ Procedente de Juan Arbó (1957a: 9).

⁴⁴ Procedente de Juan Arbó (1965a: 9; 1965b: 11; 1965c: 11; 1965d: 11; 1965e: 11; 1965f: 11; 1965g: 8; 1965h: 9).

⁴⁵ Procedente de Juan Arbó (1966b: 55; 1966d: 13).

⁴⁶ Procedente de Juan Arbó (1953c: 5).

⁴⁷ Procedente de Juan Arbó (1953c: 5).

⁴⁸ Procedente de Juan Arbó (1959b: 7).

⁴⁹ Se asignaron los siguientes títulos de sección: «Hombres de la historia», «Hombres de la Revolución», «Hombres de las letras», «Figuras de hoy», «Temas y figuras de hoy» y «Temas de nuestros días» en el primer índice del registro [527]; «Hombres de la historia», «Hombres de la Revolución», «Hombres de las letras», «Varios» y «Del ámbito local» en el segundo índice del registro [527]; «Temas de nuestros días», «Hechos y figuras» y «Diversas» en el índice del registro [1004] y en el segundo índice del registro [1001]; «Temas de nuestros días», «Hombres de letras» y «Diversas» en la primera versión del primer índice del registro [1001], y «Temas de nuestros días», «Diversas» y «Temas y figuras», «Temas y figuras de hoy» o «Hechos y figuras» en la segunda versión del primer índice del registro [1001].

⁵⁰ De acuerdo con una carta de Sebastià Juan Arbó a José María Moya (AMR, 14.12.1970), responsable de la Editorial Bruguera, habría existido un original completo de la obra que habría remitido a la casa para su evaluación, y que él conservaba, a su vez, en copia. Los diferentes registros en que se conserva la obra parecen indicar no tanto la fragmentariedad del proyecto como su clasificación unitaria en capítulos. Es posible, en este sentido, que un estudio textual en profundidad pueda hacer aflorar de estas partes un testimonio más o menos completo correspondiente al original remitido a la editorial.

Como se ha avanzado, la procedencia de algunos de estos textos hay que buscarla en otros proyectos ensayísticos, que el escritor habría rescatado vehiculándolos como parte de alguna sección integrada en *La rueda del tiempo*. Es el caso, por ejemplo, de «Hombres de la historia» [registro 1003] u «Hombres de la Revolución» [registro 527], que desapareció de índices posteriores, como se puede comprobar en el registro [1004]. Contenía una serie de capítulos dedicados a figuras históricas como Iván IV de Rusia, Honoré Gabriel Riquetti — conde de Mirabeau—, Georges Jacques Danton o Maximilien de Robespierre que podrían proceder de un proyecto ensayístico inédito desarrollado, indiciariamente, en paralelo: *Figuras de la historia*. Se trataba originalmente de un compendio de ensayos biográficos que incluía, además de las semblanzas apuntadas, textos sobre Buda, Calígula, Nerón, Pablo de Tarso, Marco Aurelio, Federico I Barbarroja, Napoleón Bonaparte, Otto von Bismarck y Iósif Stalin. Se pueden rescatar los siguientes títulos, de acuerdo con el material de archivo disponible: «Las grandes figuras» [registro 773], «Federico I» [registros 763, 767 y 768], «Iván, el terrible. El emperador loco» e «Iván, el terrible» [registros 484, 763, 772, 1256 y 1461], «Danton» [registro 763], «Robespierre» [registro 763], «Calígula» [registro 763] y «Nerón» [registro 763].

Si bien no se ha localizado ninguna noticia en otras fuentes que apunte a negociaciones editoriales con el fin de dar salida a *Figuras de la historia*, por similitud con el título podría tratarse de *Los hombres y la historia*, otro proyecto, al parecer ensayístico, del que en cambio se conserva documentación administrativa y epistolar, pero ningún testimonio. Sebastià Juan Arbó firmó un contrato con Plaza & Janés para la adquisición de los derechos de la obra en el que se acordó un anticipo de 50000 pesetas [registro 31]. El pago se habría hecho efectivo, como acredita una carta de Mario Lacruz de 7 de julio de 1970 (AMR). La cuestión no vuelve a aparecer en la correspondencia con la editorial hasta cinco años más tarde, indiciariamente, a raíz de una queja del rapitense por el ritmo de publicación de sus obras pendientes⁵¹. En este punto, de acuerdo con la única carta al respecto del editor,

⁵¹ En relación con los proyectos inéditos del escritor comprometidos con esta editorial, tenía pendientes los *Nuevos relatos del Delta*, volumen inconcluso del que me ocupé en Forcadell (2023), y del que edité en Juan Arbó (2022) los cuentos conservados íntegramente. El contrato de adquisición de los derechos de esta obra se firmó el 30 de noviembre de 1971 [registro 31], pero los intercambios postales con la editorial parecen apuntar a que fue el propio novelista quien desistió. La documentación administrativa de Plaza & Janés en la Biblioteca de Catalunya revela, por su parte, que existió un contrato firmado el 8 de marzo de 1971 para llevar a cabo una edición económica de *Nocturno de alarmas*, editada en una única ocasión en vida del autor. A su firma, el escritor habría percibido 30000 pesetas como anticipo. También había recibido 15000 pesetas por otra reedición de *La luz escondida* que finalmente no se materializó, versión en español de *L'inútil combat*, y que solo se publicó en una

firmada el 28 de mayo de 1975 (AMR), el proyecto habría quedado bloqueado por la dirección literaria de la editorial a raíz de la extinción de «Tribuna», la colección que destinaba la casa a obras de género ensayístico⁵². Una ficha sobre la obra, preservada en el Fondo Plaza & Janés de la Biblioteca de Catalunya, indica que el contrato fue anulado a fecha de 31 de marzo de 1980 por haber caducado. Este proyecto, a su vez, parece desprenderse de una sección de *Hechos y figuras* titulada «Figuras y hechos de la historia», de la cual se habrían recuperado al menos dos ensayos: «Federico Barbarroja» (Juan Arbó, 1968a: 27-38) y «Mirabeau» (Juan Arbó, 1968a: 51-74).

Por su parte, las semblanzas biográficas de escritores norteamericanos procedían de una serie de textos en estado muy avanzado de preparación destinados a *Maestros norteamericanos*, una colección en seis tomos contratada por la Editorial Planeta el 22 de marzo de 1962, y en la que Sebastià Juan Arbó debía ocuparse de la selección, los estudios introductorios y las notas, a semejanza de *Maestros ingleses*, que confeccionó junto a Ricardo Fernández de la Reguera. Se conservan originales de este proyecto correspondientes a los retratos de Washington Irving [registros 496, 524 y 2052], Benjamin Franklin [registros 1352 y 2042], Herman Melville [registros 1353, 2046, 2048 y 2050], Nathaniel Hawthorne [registros 1354, 2044, 2045 y 2049], James Fenimore Cooper [registros 1355 y 2038] y Edgar Allan Poe [registros 1356, 1993 y 2039]. Junto con estos, Sebastià Juan Arbó llegó a redactar estudios prologales de las siguientes obras: *El último mohicano* de James Fenimore Cooper [registros 1357, 1359 y 2043], *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne [registros 1358, 1360 y 2047], *Moby Dick* de Herman Melville [registro 1361] y *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving [registros 1363, 1365, 2037, 2040 y 2041]⁵³. Se proyectaron posteriormente en *La rueda del*

oportunidad en este idioma (1943), en la editorial Iberia-Joaquín Gil. El contrato, en este caso, se rubricó el 16 de mayo de 1962. Habría ido destinada a la colección «Selecciones Lengua Española», dirigida por Tomás Salvador, sin un gran entusiasmo por su parte, como dejó ver en una carta al respecto: «déjame decirte que me gustaría tener una obra tuya original e inédita para “Selecciones” [...]. Defender tu novela publicada es difícil, porque si tú tienes un editor, el cual hasta te hace jurado de su premio, ¿cómo se entiende que él no te la publique? ¿Es justo que le vayas entregando a él los originales y me vayas trayendo a mí las cosas viejas? No caigas en el error de que por estar iniciando colección debo acarrear materiales de derribo (dicho esto genéricamente, no en demérito de tu novela). Plaza no puede convertirse en receptáculo de las novelas que han rodado desde hace años por concurso o que duerman en los cajones» (AMR, 13.3.1962).

⁵² No habría que descartar que en algún punto Sebastià Juan Arbó pensase sustituir el texto inicialmente proyectado de *Los hombres y la historia* por el de *La rueda del tiempo*. Los originales conservados de *Figuras de la historia*, que he considerado un posible título alternativo del proyecto, carecen del grado de desarrollo textual que llegaron a tener los testimonios conservados de *La rueda del tiempo*.

⁵³ Según uno de los índices del proyecto [registro 1362], todos estos ensayos formarían parte de un primer volumen, en el que, además, figurarían estudios sobre la *Autobiografía* de Benjamin Franklin y los cuentos de Edgar Allan Poe. El segundo volumen compendiaría las obras: *Las aventuras de Tom Sawyer* de Mark Twain, *La llamada de la selva* de Jack London, *Una tragedia americana* de Theodore Dreiser y *La edad de la inocencia* de Edith

Joan Antoni Forcadell (ed.) (2026), «Evocación de Carmen Amaya», de Sebastià Juan Arbó», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 323-365.

tiempo como parte de la sección «Hombres de letras» [registro 527], si bien se descartaron en una versión posterior del índice general [registro 1001].

CRITERIOS DE EDICIÓN

Los materiales conservados de «Evocación de Carmen Amaya» en el acervo de Sebastià Juan Arbó responden a la siguiente recensión:

- a* Mecanoscrito con variantes de autor manuscritas en el registro [1014].
- b* Copia de carbón parcial de *a* en el registro [AMR 1010].
- c* Copia de carbón de un mecanoscrito no conservado en los registros [985 y 988].

Además de la numeración relativa en los testimonios, acredita su pertenencia original al proyecto *La rueda del tiempo* la presencia del título del ensayo en el índice mecanoscrito del proyecto en el registro [527], donde figuraba como parte de la sección «Figuras de hoy», más tarde titulada «Temas y figuras de hoy», y en los índices mecanoscritos posteriores de los registros [1001 y 1004], en los que figuraba como parte de la sección «Hechos y figuras».

A continuación, se edita el ensayo tomando como texto base *a*, versión del ensayo incluida en *La rueda del tiempo*, como último testimonio de la cadena genética, probablemente el más próximo a la última voluntad del autor, por más controvertido que sea este principio cuando se trata de un texto inédito —véanse, a este respecto, Abalo Gómez (2015: 6-7); Gómez Trueba (2014: 220); Lluch-Prats (2012: 103-104); Mazzocchi (2016: 16); Montaner (2020: 67-68); Morán Rodríguez (2014: 49); Talavera i Muntané (2023: 21-22)—. He renunciado a la edición crítica al uso —esto es, con aparato crítico-genético de variantes—

Wharton, y los respectivos estudios y semblanzas de sus autores, además de otras novelas de William Dean Howells y Henry James. Otros índices en el mismo registro contemplaron, además, *Hombres representativos* de Ralph Waldo Emerson, *El juego* de Jack London, *Un peregrino apasionado* de Henry James, *Ben Hur* de Lewis Wallace, y la presencia de otros nombres como Henry Wadsworth Longfellow, Emily Dickinson, Willa Cather, Gertrude Stein, Katherine Anne Porter y John Dos Passos. En 1967 apareció en edición conjunta de la Editorial Planeta y Plaza & Janés Editores el primer volumen de la colección *Maestros norteamericanos*, con estudios sobre los siguientes títulos y autores: *La Alhambra* de Washington Irving, *El último de los mohicanos* de James Fenimore Cooper, *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne, *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe, *Moby Dick* de Herman Melville y *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain, seleccionados y prologados por Carlos Rojas. La estrecha coincidencia con el trabajo inédito llevado a cabo por Sebastià Juan Arbó podría sugerir que el escritor abandonó el proyecto en un punto en el que la selección del primer tomo estaba prácticamente cerrada. De hecho, meses antes de la firma del contrato con que Juan Arbó se comprometió a elaborar la colección, una carta de la Editorial Planeta informó del envío adjunto de un talón bancario con el que quedaba liquidado el primer tomo, deducida la cantidad adeudada con el mecanógrafo (AMR, 6.9.1961). Sin embargo, los textos preparados por Juan Arbó y los publicados por Rojas no presentan similitudes destacables; la coincidencia afecta solo a la selección de títulos.

Joan Antoni Forcadell (ed.) (2026), «“Evocación de Carmen Amaya”, de Sebastià Juan Arbó», *Cuadernos de Alph*, 20, pp. 323-365.

en favor de una edición de lectura en la que se ofrece un texto depurado de erratas y errores a partir del cotejo de todos los testimonios. La experiencia acumulada en otras ediciones del autor a mi cargo —véase Juan Arbó (2022)—, especialmente cuando se ha tratado de obras menores —véanse Juan Arbó (2023; 2025)—, como es también el caso que nos atañe aquí, me hace decantarme por privilegiar la presentación del texto sobre las evidencias ecdóticas, pues en el caso de Juan Arbó las variantes de autor son profusas, intrincadas y, a menudo, de efectos meramente estilísticos; cualquier otra opción habría doblado innecesariamente la extensión de esta edición, desviándola de su auténtico propósito: el de dar a conocer un texto que permite ahondar en una faceta desconocida del autor reveladora de sus intereses intelectuales, y que, de otro modo, no hubiera conocido difusión⁵⁴.

Se ha regularizado la ortotipografía y la ortografía del texto según lo que prescribe la última *Ortografía de la lengua española* (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010). Se han restituido comillas de cierre y guiones —que se han unificado privilegiándolos sobre los paréntesis—, así como signos de admiración e interrogación que faltaban o se consideraban convenientes. Se han enmendado los usos y las separaciones incorrectos de *porque*, *por qué*, *porqué* y *por que*. Lo mismo vale para las formas *conque*, *con que* y *con qué*; *a parte* y *aparte*; *a penas* y *apenas*; *en torno* y *entorno*, y demás casos análogos. Asimismo, se han regularizado topónimos y antropónimos que presentaban originalmente más de una forma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fondo Sebastià Juan Arbó en el Arxiu Comarcal del Montsià

Fondo Sebastià Juan Arbó en el Arxiu Municipal de la Ràpita

ABALO GÓMEZ, Adriana (2015), «Análisis del dossier genético de “Sevilla”, un texto recuperado de Ramón del Valle-Inclán», *AIEMH. Revista de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos*, 1, pp. 1-31.

FERRERES, Rafael (1969), «*Hechos y figuras*, de Sebastián Juan Arbó», *Levante*, 23 de febrero de 1969, p. 27.

FORCADELL, Joan Antoni (2023), «Introducció», en Joan Antoni Forcadell (ed.), *El àngel se dormí*, Benicarló, Onada Edicions, pp. 17-44.

⁵⁴ Me he ocupado del obrador de escritura del autor en Forcadell (2023, 2025c, 2028).

Joan Antoni Forcadell (ed.) (2026), «“Evocación de Carmen Amaya”, de Sebastià Juan Arbó», *Cuadernos de Alph*, 20, pp. 323-365.

- FORCADELL, Joan Antoni (2025a), «Contra el periodismo: el paso de Sebastià Juan Arbó por *La Vanguardia Española* de Luis Martínez de Galinsoga (1952-1961)», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 13, pp. 558-610.
- FORCADELL, Joan Antoni (2025b), «Notícia dels projectes de creació inèdits de Sebastià Juan Arbó», *Rassegna iberistica*, vol. 48, n.º 123, pp. 205-212.
- FORCADELL, Joan Antoni (2025c), «La génesis de *Los hombres de la ciudad* de Sebastià Juan Arbó: texto de textos, memoria de memorias», *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 105, n.º 332, pp. 511-556.
- FORCADELL, Joan Antoni (2028, en prensa), «“Una novel·la no és un moble”. El obrador de escritura de Sebastià Juan Arbó a partir de los autógrafos de *Los hombres de la ciudad*», *Estudis Romànics*, vol. 50.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2014), «¿Qué fue antes, el título o el libro? Análisis genético del proyecto inédito de Juan Ramón Jiménez *En la rama del verde limón*», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 2, pp. 218-245.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1922), «Noche de Reyes», *El Eco de la Comarca*, 8 de enero de 1922, p. 2.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1952), «Las estrellas amigas», *El Noticiero Universal*, 11 de septiembre de 1952, p. 3.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1953a), «Un pueblo en el mar. Peñíscola (I)», *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras*, 22-28 de enero de 1953, p. 16.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1953b), «Un pueblo en el mar. Peñíscola (II)», *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras*, 29 de enero - 4 de febrero de 1953, p. 16.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1953c), «De nuestro bien y nuestro mal», *La Vanguardia Española*, 28 de marzo de 1953, p. 5.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1953d), «El estilo ubérrimo. La poesía de la trilla», *El Noticiero Universal*, 15 de septiembre de 1953, p. 3.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1955a), «José María Junoy», *La Vanguardia Española*, 10 de mayo de 1955, p. 5.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1955b), «Los organillos se van», *La Vanguardia Española*, 18 de junio de 1955, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1956), «Port-Fangós», *La Vanguardia Española*, 17 de agosto de 1956, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1957a), «La superstición del nombre», *La Vanguardia Española*, 12 de febrero de 1957, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1957b), «La ventana», *La Vanguardia Española*, 31 de agosto de 1957, p. 1.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1957c), «Melancolía de la trilla», *La Vanguardia Española*, 14 de septiembre de 1957, p. 3.
- Joan Antoni Forcadell (ed.) (2026), «“Evocación de Carmen Amaya”, de Sebastià Juan Arbó», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 323-365.

- JUAN ARBÓ, Sebastià (1958), «Robespierre y las mujeres», *La Vanguardia Española*, 8 de junio de 1958, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1959a), «En la muerte de José Janés», *Gaceta Ilustrada*, 21 de marzo de 1959, pp. 12-13.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1959b), «Leonardo y su destino», *La Vanguardia Española*, 29 de mayo de 1959, p. 7.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1959c), «San Carlos de la Rápita», *La Vanguardia Española*, 10 de octubre de 1959, p. 15.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1960a), «En el centenario de Maragall. Maragall y Baroja», *La Vanguardia Española*, 26 de mayo de 1960, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1960b), «En el centenario de Maragall. Maragall y Baroja», *La Vanguardia Española*, 2 de junio de 1960, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1961), «De las Tierras del Ebro. Responso a los viejos segadores», *La Vanguardia Española*, 26 de septiembre de 1961, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1962), «Motivos del sentimiento. Elegía por el faro de Buda», *La Vanguardia Española*, 14 de enero de 1962, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1963a), «Los tres pilares de la universidad. En torno a la enseñanza superior», *La Vanguardia Española*, 26 de junio de 1963, p. 13.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1963b), «Motivos del sentimiento. Vinaroz, su santo y yo», *La Vanguardia Española*, 8 de septiembre de 1963, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1963c), «De los viejos días. Evocación de Manolo Hugué», *La Vanguardia Española*, 19 de octubre de 1963, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1964a), «El paso de los días. Evocación de la Semana Santa», *La Vanguardia Española*, 27 de marzo de 1964, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1964b), «Notas del verano. Atardecer en el mar», *La Vanguardia Española*, 12 de septiembre de 1964, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1965a), «El tema científico. Reflexiones de un aficionado», *La Vanguardia Española*, 19 de junio de 1965, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1965b), «El tema de la ciencia. El destino del hombre», *La Vanguardia Española*, 26 de junio de 1965, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1965c), «El tema de la ciencia. Los secretos de la vida», *La Vanguardia Española*, 3 de julio de 1965, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1965d), «El tema científico. El origen de la vida», *La Vanguardia Española*, 10 de julio de 1965, p. 11.

Joan Antoni Forcadell (ed.) (2026), «“Evocación de Carmen Amaya”, de Sebastià Juan Arbó», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 323-365.

- JUAN ARBÓ, Sebastià (1965e), «El tema científico. La herencia», *La Vanguardia Española*, 17 de julio de 1965, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1965f), «El tema de la ciencia. El hombre y su origen», *La Vanguardia Española*, 31 de julio de 1965, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1965g), «El tema de la ciencia. El último secreto», *La Vanguardia Española*, 7 de agosto de 1965, p. 8.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1965h), «El tema de la ciencia. Punto final», *La Vanguardia Española*, 14 de agosto de 1965, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1965i), «El tema de la naturaleza. Matinal», *La Vanguardia Española*, 11 de septiembre de 1965, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1966a), «El tema de las letras. Recuerdo de González Ruano», *La Vanguardia Española*, 22 de enero de 1966, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1966b), «Abundancia de sabios», *ABC*, 29 de marzo de 1966, p. 55.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1966c), «El tema de las letras. El Talleyrand de Madelin», *La Vanguardia Española*, 30 de abril de 1966, p. 13.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1966d), «Un tema actual. Abundancia de sabios», *La Vanguardia Española*, 7 de mayo de 1966, p. 13.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1966e), «El tema de las letras. Talleyrand o el triunfo final», *La Vanguardia Española*, 14 de mayo de 1966, p. 13.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1966f), «El tema local. El paso del navío», *La Vanguardia Española*, 3 de septiembre de 1966, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1966g), «Mis nuevos títulos. Vinaroz y la “Fiesta del Langostino”», *La Vanguardia Española*, 5 de noviembre de 1966, p. 13.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1967a), «El escritor y el hombre. Carlos Soldevila», *La Vanguardia Española*, 21 de enero de 1967, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1967b), «El tema literario. Las viejas reuniones», *La Vanguardia Española*, 28 de julio de 1967, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1967c), «Temas de verano. Las despedidas», *La Vanguardia Española*, 23 de septiembre de 1967, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1967d), «Motivos del sentimiento. Las noches de Navidad», *La Vanguardia Española*, 30 de diciembre de 1967, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1968a), *Hechos y figuras*, Barcelona, Edisven.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1968b), «Un tema personal. Elogio de la bicicleta», *La Vanguardia Española*, 24 de agosto de 1968, p. 12.

Joan Antoni Forcadell (ed.) (2026), «“Evocación de Carmen Amaya”, de Sebastià Juan Arbó», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 323-365.

- JUAN ARBÓ, Sebastià (1969a), «El problema de hoy. Respuesta a unos jóvenes», *La Vanguardia Española*, 15 de marzo de 1969, p. 13.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1969b), «Respuesta a unos jóvenes. Actitudes cerradas», *La Vanguardia Española*, 22 de marzo de 1969, p. 13.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1969c), «Respuesta a unos jóvenes. Olvidos y contradicciones», *La Vanguardia Española*, 29 de marzo de 1969, p. 13.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1969d), «Respuesta a unos jóvenes. La defensa de la paz», *La Vanguardia Española*, 4 de abril de 1969, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1969e), «Respuesta a unos jóvenes. Necesidad de superación», *La Vanguardia Española*, 12 de abril de 1969, p. 13.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1969f), «Respuesta a unos jóvenes. Los caminos nuevos», *La Vanguardia Española*, 18 de abril de 1969, p. 14.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1969g), «Respuesta a unos jóvenes. Conclusión», *La Vanguardia Española*, 26 de abril de 1969, p. 13.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1969h), «Cosas de la fama. La Sagan está triste», *La Vanguardia Española*, 7 de junio de 1969, p. 15.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1969i), «Del ámbito local. El paso del escritor», *La Vanguardia Española*, 22 de agosto de 1969, p. 9.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1969j), «El tema candente. La coyuntura española», *La Vanguardia Española*, 13 de septiembre de 1969, p. 13.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1971a), «Impresiones de lectura. De Gaulle y sus memorias (I)», *La Vanguardia Española*, 11 de diciembre de 1971, p. 13.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1971b), «Impresiones de lectura. De Gaulle y “la grandeur” (II)», *La Vanguardia Española*, 17 de diciembre de 1971, p. 13.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1971c), «Impresiones de lectura. Errores y exageraciones (III)», *La Vanguardia Española*, 28 de diciembre de 1971, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1972), «Impresiones de lectura. Justificación final», *La Vanguardia Española*, 5 de enero de 1972, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1975a), «Temas de nuestro tiempo. Un destino trágico (I)», *La Vanguardia Española*, 12 de enero de 1975, p. 17.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (1975b), «Temas de nuestro tiempo. Un destino trágico (II)», *La Vanguardia Española*, 17 de enero de 1975, p. 11.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (2022), *Totes les narracions del Delta*, ed. Joan Antoni Forcadell, Barcelona, Proa.
- JUAN ARBÓ, Sebastià (2023), *El àngel se dormí*, ed. Joan Antoni Forcadell, Benicarló, Onada Edicions.

Joan Antoni Forcadell (ed.) (2026), «“Evocación de Carmen Amaya”, de Sebastià Juan Arbó», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 323-365.

- JUAN ARBÓ, Sebastià (2025), *Obra dramàtica completa*, eds. Joan Antoni Forcadell y Joel Reverter Lainez, Lleida, Pagès Editors.
- LLUCH-PRATS, Javier (2012), «El obrador del escritor y la edición filológica del texto literario contemporáneo», en Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine (eds.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una «poética de transición entre estados»*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 97-114.
- MADRIDEJOS, Montse y PÉREZ MERINERO, David (2013), *Carmen Amaya*, Manresa, Bellaterra Edicions.
- MATAS ROCA, Marta (2021), *Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament en la literatura catalana*, tesis doctoral dirigida por Carme Oriol Carazo, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (2016), «Filología de autor entre historia y método», *AIEMH. Revista de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos*, 2, pp. 7-22.
- MONTANER, Alberto (2020), «Variantes de transmisión, error textual y sesgo cognitivo. El caso de la literatura hispánica medieval», *Medioevo romanzo*, vol. 44, n.º 1, pp. 35-73.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2014), *Juan Ramón Jiménez y la poesía argentina y uruguaya en el año 48. Historia de una antología nunca publicada*, Madrid, Visor Libros.
- R. B. L. (1969), «Información local. Sebastián Juan Arbó, distinguido con la medalla al mérito deportivo», *Diario de Barcelona*, 28 de diciembre de 1969, p. 21.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010), *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Editorial Espasa.
- TALAVERA I MUNTANÉ, Meritxell (2023), *La plaça del Diamant: edició críticogenètica. Escriptura i estil*, tesis doctoral dirigida por Josep Maria Murgades Barceló, Universitat de Barcelona, Barcelona.
- VÁZQUEZ DODERO, José Luis (1969), «Libros. Hechos y figuras, por Sebastián Juan Arbó», *Blanco y Negro*, 8 de febrero de 1969, p. 76.

EVOCACIÓN DE CARMEN AMAYA

SEBASTIÀ JUAN ARBÓ

En Barcelona, en la parte oriental, está el barrio del Somorrostro, a la orilla del mar.

En el Somorrostro había antes un pueblo de barracas, habitadas en su mayoría por gitanos. En todas ellas y a todas horas del día, se oían guitarras, cantos; a todas horas, se veían gitanillas, sucias y descalzas, haciendo sonar las castañuelas —se diría que nacen con ellas— y tratando en la playa pasos de danza o correteando.

Había allí cerca una fuente, la fuente de los Piojos, y también a ella iban a lavar —o a lavarse—, a apagar la sed, a reír y a ensuciarse.

No obstante, lo que hacían, sobre todo, era bailar y darle a las castañuelas.

Era la afición principal, era el medio de vida, el oficio, de la gente del barrio, y tal vez, aquí y allá, se confeccionaba alguna cesta, que después se iba a vender en la ciudad.

El mar, por lo general, estaba tranquilo; las olas morían mansamente en la playa; a la derecha, un poco apartados, quedaban los establecimientos de baños; aquí la playa era amplia y despejada, y el mar se abría en toda su extensión, sin trabas, hasta el abierto horizonte; por el fondo iban y venían los grandes navíos, exactamente como en nuestros días.

No obstante, de vez en cuando, el mar se alborotaba; se agitaba y rugía bajo el viento; las olas invadían la playa y el pueblo de gitanos temblaba refugiado en sus míseras viviendas, amenazadas por las aguas.

Aquella noche rugía la tempestad, y las olas batían con furia las playas; las olas llegaban hasta las barracas, mientras en una de ellas, en una habitación pequeña y oscura, una gitana se debatía en los dolores del parto.

Tuvo apenas tiempo de nacer la niña; continuaba oyéndose el fragor del mar, el estallido de los truenos, y el correr de las aguas, que invadían ya la habitación de la parturienta; la niña fue cogida, envuelta en una manta y trasladada a la vivienda de una tía suya, situada un poco más alta, más alejada de la playa. Fue pasada así de una a otra

barraca, bajo una lluvia torrencial, entre estallidos de truenos, resplandores de relámpagos y el amplio estruendo del mar debatiéndose contra las playas.

El tiempo parecía señalar lo que habría de ser la existencia de aquella niña: su vida entera sería, en verdad, un torbellino, una tempestad, en medio de la cual pasaría ella, arrebatada en una danza loca, pero armoniosa, acompañada, siempre, de aplausos, hasta caer extenuada.

En la parte oriental de Barcelona está, sí, el barrio del Somorrostro; el mar se abre delante tranquilo, las olas mueren mansamente en la larga playa, en una vasta línea de espumas; el horizonte es amplio, inconmensurable, y por él cruzan los grandes navíos que van y vienen —vienen y van— y dejan un rastro de humo, que se deshace sobre el mar, en el horizonte de brumas.

En la playa se veían gitanillas; correteaban, se llegaban hasta la fuente, se ensuciaban y reían.

Entre estas gitanillas, pudo verse durante un tiempo a la más graciosa, a la más desenvuelta y atrevida criatura, que trazaba con sus pies descalzos los primeros compases de aquella danza que había de ser su vida, y que la había de pasear en triunfo por todos los escenarios del mundo, en una única, en una inolvidable danza. Era Carmelilla, y con el tiempo, Carmen Amaya.

Ya de niña, Carmen Amaya viene marcada con el sello de la excepción; es el presentimiento sin duda de lo que ha de ser, sin ella saberlo; lo lleva en el ardor del temperamento, en la decidida voluntad. Era como si viniese disparada.

A Carmelilla, como la llamaban, se la veía por la playa, con un grupo de gitanillos y gitanillas dedicados a los juegos, y a «afanar» lo que se podía por las tiendas de la Barceloneta. Iba descalza, rota; era menuda y escuchimizada, pero en el grupo la llamaban ya la Capitana.

Nos dicen que iba al colegio, y que un día tiró el zapato a la cabeza de la profesora; se ve que, para ir a la escuela, la calzaban. Aquel día, la pequeña gitana dio la señal más clara de su predestinación. En aquel gesto estaba su ardor, toda su vitalidad desbordante, y la clara y decidida voluntad de ser ella, de que nada la estorbara en su camino, ni aunque

fuera para instruirla, para guiarla. Todo ello podía acaso justificar la brusquedad, la osadía del acto.

Todo en aquella criatura de excepción pareció coadyuvar a la libre, a la plena expansión de su arte, al logro y a la perfección mayores. Es menuda y feúcha, sin duda para que, con su belleza —de haber sido bella—, con el esplendor de su cuerpo —de haberlo poseído— no distrajera la atención del que la miraba, entregada a su arte, para que toda la atención se centrara en ella por completo, en la gracia, en el poema de armonías, en el fuego de armonías que era su cuerpo en la danza.

El cuerpo, es verdad, aunque menudo, no lo tenía feo: lo tenía, por el contrario, armonioso, bonito, porque esta armonía del cuerpo sí era necesaria. Entraba también como un elemento en el fin para que había nacido; no distraía de él, no turbaba el goce, antes le ayudaba, le daba un mayor atractivo, una nota más de belleza. Era el complemento.

Pertenecía la niña a una familia de «artistas», de guitarristas, cantadores o bailaores; su padre tocaba la guitarra, y por lo visto, con gracia y habilidad. Le llamaban el Chino, por tener unos ojos oblicuos, un rostro, como dicen, achinado; estos días tocaba la guitarra por bares y restaurantes, y se hacía acompañar ya por la niña.

Carmen tenía una tía, la Faraona, bailaora también ella, y de cierta fama, amén de algún pariente esparcido por la gitanería del mundo, concretamente en Granada, dedicado también al baile y a la guitarra.

Carmen Amaya, lo vemos bien, llevaba la danza, el flamenco, en la sangre.

Su vida en este tiempo discurría entre el Somorrostro y la Barceloneta; en ir a la escuela, lo que menos le agradaba. Acompañaba a su padre por bares y «colmaos», por los restaurantes, y de que dependía la subsistencia de la familia. Luego, lo que más le agradaba: corretear por la playa con la pandilla de pequeños granujas, al frente del grupo —la Capitana—; ir a ensuciarse las ropas en la fuente, la fuente de los Piojos, aquella fuente de la que había de acordarse en el futuro. A aquella fuente iba también por agua o a lavar los cacharros con su hermano Paco, y luego, a beber, o ante todo, a bailar. Apenas se descuidaban, en sus juegos, ya estaba ella con los bracitos al aire, y con su gracioso meneo, trazando pasos de danza.

En este tiempo, se mostraba ya cómo había de ser: alegre, desprendida de todo y generosa —no tuvo nunca nada suyo—, con esta generosidad que parece condición del artista de verdad, como si nada valiese para él fuera de su arte, y se mostraba tierna, muy afectuosa con todos, y fácil a las lágrimas: la que había de ser toda su vida.

Muy pronto el padre y la hija tuvieron un lugar fijo donde actuar; lo tuvieron en una taberna, regentada por el Manquet, que pasaba por entendido. La taberna del Manquet estaba situada en el corazón del barrio Chino, y era considerada por entonces como la meca del flamenco. Allí actuaron padre e hija durante muchas noches, aunque lo hacían también en otros bares y tabernas del barrio.

El momento era propicio: se había puesto de moda el flamenco; los extranjeros acudían en gran número a Barcelona, y llenaban bares y tabernas, donde se bailaba y se cantaba hasta altas horas de la noche.

Desde allí, padre e hija saltaron a Villa Rosa, mucho más importante, local de moda, adonde acudía lo mejor de la ciudad.

Carmen tenía ya dieciséis años, y su figura empezó a ser popular, se iba imponiendo. Hasta aquí la contrataban por su padre. Él pedía: «Mi niña tiene que venir conmigo». «Bueno», le contestaban, «que venga tu niña». Ahora los papeles se mudaban; los tratos se establecían a base de ella; ahora era ella la que pedía: «Mi padre tiene que venir conmigo». «Bueno, que venga tu padre».

En 1929 se abrió la Exposición Internacional de Barcelona. En el Pueblo Español, levantado en su recinto, se abrían los «colmaos» andaluces; en estos «colmaos» se bailaba y se baila también, y se canta flamenco como atracción de forasteros. En uno de esos «colmaos» actuaron Carmen y su padre; junto a ellos actuó su tía, la Faraona, su hermano Paco, y hasta una docena de gitanos del Somorrostro.

En este momento, apareció por primera vez un artículo sobre la joven bailarina, firmado por Sebastián Gasch, gran conocedor en flamenco. A raíz de este artículo se contrató a Carmen en el Teatro Español, donde Sempere llenaba la sala todas las noches, con sus atrevidos vodeviles. Carmen Amaya alternó con aquel actor y alcanzó sus primeros éxitos verdaderos, de cara ya a la fama.

El año 31 vino señalado con piedra blanca para la pequeña artista. En Granada, en aquel año, iban a celebrarse unos festivales de cante y baile flamenco. A ellos se invitó a la Faraona, que aceptó y se llevó consigo a su sobrina.

Era la primera vez que Carmen salía de Barcelona y para bailar, y no dejaría de sentirse emocionada. La cosa no era para menos, como se verá.

En Granada se encontraron con un montón de parientes, y entre estos, con Ana de Ronda. Ana de Ronda tocaba la guitarra; se entusiasmó viendo bailar a la niña y se la llevó con ella. La niña bailarí en la cueva donde actuaba Ana, en el Sacromonte. La fiesta era importante; tenían que bailar ante el rey.

Alfonso XIII, en efecto, se encontraba en aquel momento en Granada; el rey había manifestado deseos de asistir a una fiesta flamenca, y para ello, había sido escogida la cueva donde tocaba Ana de Ronda.

Los gitanos se pusieron sus mejores vestidos, abrigaron sus zapatos, se embadurnaron con aceite las cabelleras y cada cual se compuso lo mejor que pudo para bailar ante el rey.

Le tocó el turno al fin a Carmen. Carmen, dieciséis años⁵⁵, parecía más niña aún por lo menuda y desmedrada; se plantó en medio del tablao con su natural desenvoltura. Les habían avisado de que, sobre todo, no se dirigiesen para nada al rey; solo cuando brindasen debían nombrarle, y no debían olvidarse de decir siempre «su majestad».

Ella estaba acostumbrada ya al trato con toda clase de hombres, y no se sentía en modo alguno conturbada. Carmen se adelantó hacia el rey y le dijo: «Va por uzté, zeño rey». Luego se quitó los zapatos, porque «le estorbaban», como hacía de niña, y

⁵⁵ Más arriba se atribuyen también dieciséis años a la bailaora en el momento del salto a Villa Rosa, que el relato sitúa con anterioridad a la Exposición Internacional de 1929; de ser así, en los festivales granadinos de 1931 habría de contar dieciocho. La cifra procede de la fecha de nacimiento que Carmen Amaya dio siempre por buena —2 de noviembre de 1913—, unánimemente repetida por la prensa y por las necrologías de noviembre de 1963 de las que hubo de servirse Juan Arbó: con ella cuadra la edad del primero de los dos pasajes, no la de este, que parece deberse a la inercia del dato anterior. Que el escritor sigue esa cronología lo confirma la afirmación posterior de que la artista «tenía por entonces treinta años» cuando bailó ante Roosevelt en la Casa Blanca, fallecido el presidente en abril de 1945. La investigación reciente (Madrídejos y Pérez Merinero, 2013) ha desmentido la fecha tradicional: un padrón municipal de Barcelona de 1930, en el que Carmen Amaya figura con doce años como habitante de la barraca número 48 del Somorrostro, sitúa su nacimiento en 1918, de manera que en 1929 no habría rebasado los once años y en 1931, los trece.

Joan Antoni Forcadell (ed.) (2026), «Evocación de Carmen Amaya», de Sebastià Juan Arbó», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 323-365.

empezó la danza, una de aquellas danzas en que parecía enloquecer, ya en aquellos días, encenderse en llama.

El rey aplaudió con entusiasmo, y naturalmente, con el rey aplaudió con entusiasmo su séquito.

La fiesta fue un triunfo para la niña, pero fue el triunfo de un día, todavía sin eco.

Volvieron a Barcelona, y con el producto de los festivales, la Faraona y su sobrina se trasladaron a París; desde París, en efecto, se reclamaba a la Faraona; en la capital de Francia triunfaba en aquellos días una española, Raquel Meller, y habían llamado a la Faraona para que actuara en un espectáculo junto a Raquel Meller. La Faraona no se entendió con la tonadillera; esta, en la plenitud de su fama, estaba intratable. La Faraona no se dejaba impresionar ni por la fama ni por el carácter. «Tuvimos una disputa», decía la gitana, «no sin gracia, que acabó a bofetadas, y yo las di todas».

Regresaron a Barcelona. Carmelilla volvió con su padre a las tabernas, a las salas de espectáculos, pero ya no había de durar. El día señalado se acercaba.

Un amigo de la familia les habló de Madrid. Allí se ofrecían, según él, más posibilidades a las aptitudes de la «niña», porque, según el amigo, en Carmen había una cosa «seria» y no era cuestión de perder el tiempo.

Tampoco en Madrid la cosa se presentó fácil; era preciso esperar, pasar necesidades, ver a gentes moverse, fatigar.

Todos los días acudían al Café Sevilla; en este café se reunían los gitanos dedicados al flamenco, pues también el flamenco estaba de moda a la sazón en la capital de España. Allí acudían los maestros, los verdaderamente entendidos.

Alguien pretende hablar de «una gitana catalana», que promete mucho, que baila el flamenco divinamente. «¿Catalana y bailaora de flamenco?». La noticia despierta solo carcajadas.

Un día, en el Café Sevilla —estaban presentes la niña y los suyos—, la discusión versó de nuevo sobre las condiciones de la niña; en seguida, volvieron las ironías, las burlas, las reticencias, porque ¿catalana y bailaora de flamenco? ¿Quién lo podía creer?

Carmen, oyendo las burlas, no pudo contenerse; le salió el genio, la Capitana; se levantó, se quitó los zapatos, «que le estorbaban», y allí mismo, en pleno café, se puso a

bailar, mientras poco a poco cesaban las risas, se hacía el silencio, y le miraban todos ganados por la emoción.

Había sido uno de esos hechos fortuitos, algo aparentemente sin importancia, pero era un hecho que iba a cambiar el destino de una criatura, a situarla en su camino.

Todo Madrid se hizo eco del suceso del Café Sevilla, y poco después Carmen Amaya era contratada por Juan Carcellé para actuar en el Coliseum madrileño; la presentación corría a cargo de Luisita Esteso, que actuaba en aquel teatro al frente de su compañía.

Fue una noche memorable; fue el primer triunfo grande y la confirmación rotunda de su gran clase. Al final de la atracción, el público, puesto en pie, aplaudió largamente a la joven gitana.

Nunca en el Coliseum se había escuchado una ovación igual, mezclada con voces de entusiasmo. Tuvo que repetir el baile una y otra vez, siempre coronado por interminables aplausos.

Carmen Amaya estaba lanzada, como se decía entonces.

En 1936 hizo su primera película importante, *María de la O*, pero fueron tantos los gitanos y parientes que quiso hacer intervenir en ella, que enfadó a los productores. No obstante, la película fue un éxito.

Del Coliseum pasó Carmen al Teatro de la Zarzuela, siempre con el mismo éxito.

Terminada la temporada, emprendió la primera gira por provincias, con su compañía, a base, sobre todo, de parientes, aunque no todos los que ella quería, ya que la compañía, de momento, no era solo suya.

Más adelante, y a medida que aumentase su fama, Carmen Amaya, con aquel espíritu de clan tan vivo en los de su raza, iría incorporando a toda la familia; ello no dejaría de perjudicarla, pues no todos podían llamarse artistas, y algunos no pasaban de parientes de Carmen; se atraería por ello más de una censura, pero no transigiría. Todos los Amaya seguirían en sus actuaciones, algunos ciertos, otros dudosos, pero en todo caso, ella salvaría siempre el compromiso. La gente, al fin y al cabo, acudían al teatro por ella; iban a ver la película por ella.

Tenían preparada la primera salida al extranjero; la meta era Lisboa, donde se les había contratado para una corta temporada. En la primera salida no hubo fortuna.

A poco de haber salido, se encontraron en plena revolución; acababa de estallar en España la Guerra Civil. Tras muchas dificultades y algunos malos ratos, consiguieron pasar a Portugal y enseguida a la capital portuguesa.

Se instalaron en el mejor hotel —lo que haría siempre—, pero el empresario, vista la tardanza en llegar, había rescindido el contrato. Se pasaron dificultades, pero al fin consiguieron actuar en un cabaré, y todo se salvó.

En Lisboa se repitió el éxito de Madrid, el de todas partes. «Armamos un taco asín de grande». Lo dirá así, con su manera de hablar, con los giros aprendidos en el Somorrostro, en las tabernas donde actuó de niña, o en el hogar, con aquellos giros que tenían algo de torpe, o mejor de infantil, y que eran también la expresión de su alma, ya mayor, famosa en todo el mundo. Todavía en los momentos de gozo, de pena, de exaltación, acudían a sus labios las expresiones de aquellos días; sería otra vez la Carmelilla olvidada.

En Lisboa se repiten los triunfos, semana tras semana. La empresa les prorroga los contratos, pero un día Carmen le dice al empresario que «basta», que tienen que partir. A la vez que dice esto, le enseña un telegrama. Es de Buenos Aires, donde la contratan para una actuación de tres meses en el primer teatro de la capital. Los gastos de viaje corren a cargo de ellos y le dan un millón de pesetas. Carmen no vacila; ante el disgusto del empresario, se traslada a la ciudad de la Plata seguida de toda la tribu.

De Buenos Aires pasan al Uruguay; vuelven a la Argentina, y recorren todo el país; tras la Argentina, México; de México a Colombia, a Venezuela, y otra vez México, siempre seguida por el eco del triunfo, por el rumor de los aplausos, y por fin, la meta anhelada: Nueva York.

La escalada ha sido rápida, para sentir vértigo; lo que todos sueñan, actuar en Nueva York, en los mejores locales, ella lo ha conseguido sin esfuerzo.

Nueva York es la gran meta; la primera fue Madrid, que la hizo famosa en España; la segunda, Nueva York, que la haría famosa en el mundo. A Nueva York seguiría París, Londres... El mundo.

A todas partes, y siempre, iría con «los suyos» y entre ellos, el Chino, ya un poco resentido de salud. El anciano padre va con ella; la acompaña aún con la guitarra, como en los días —¡qué lejanos estaban, y qué cercanos, a pesar de todo!—, del Somorrostro.

Le habían ofrecido un contrato para veintiún días y quinientos mil dólares. Ella se perdió en la cuenta; se lo dijeron en pesetas y cerró el asunto: «En fin, un saco».

Fue mucho mejor; la actuación se prolongó hasta cinco años; fue la artista mejor pagada del mundo, y los dólares llovieron sobre ella como maná; no fue un saco, sino muchos sacos, y sobre todo, fue la fama definitiva, el comienzo de aquella carrera triunfal que había de ser su vida.

Carmen Amaya actuó en las primeras salas de fiestas, en los mejores shows de televisión, en los teatros de más prestigio; se relacionó con los hombres más famosos del cine y del teatro, hizo con ellos amistad.

Orson Welles la vio bailar en un cabaré; habló con ella y le ofreció un contrato para trabajar en Hollywood; por un baile en una película, cobró más que la propia Marlene Dietrich, que hacía de protagonista. Recibió elogios de escritores y artistas, y vio su figura —su pequeña figura— reproducida en todos los periódicos y revistas, y siempre entre alabanzas.

Nada se opone ya a su brillante carrera. Greta Garbo la elogia. Charlot se entusiasma con ella; una noche después de haberla visto bailar, se presenta en su camerino. Charlot le estrecha la mano emocionado, y le ruega que le tutee; él está emocionado, pero ella no lo está menos; las lágrimas le asoman a los ojos, y pronuncia una de sus frases, siempre dictadas por la vehemencia del carácter, por la fuerza del sentimiento: «Valía la pena», le dice, «venir a América solo para conocerte».

Charlot continuó viéndola. Todas las noches se hacía reservar una mesa en el local donde trabajaba. Cuando le preguntaban si era posible que le gustase tanto, él respondía simplemente: «Vaya usted a verla».

Nuevos elementos se incorporaban, entre tanto, a la compañía; ella siempre quedaba en el centro, inamovible. «En avión, en tren, en barco, en automóvil, la compañía de arte española de Carmen Amaya se pasea por el mundo». Así se escribió, y era la verdad. Carmen Amaya paseó de un país a otro de Europa, de capital a capital, y cada vez volvía a América, al centro de su vida artística, el escenario de sus grandes triunfos.

El presidente Roosevelt había oído hablar de la famosa gitana, y mostró deseos de verla bailar. Con este propósito se organizó una fiesta en la Casa Blanca. Había bailado ante el rey de España, en las cuevas del Sacromonte, en Granada; ahora iba a bailar ante el presidente de la gran república, el hombre más importante del mundo.

Y no deja de emocionar, al llegar aquí, el verla en este acto solemne de su vida, recordándola de los días de su niñez; pensar en aquella gitanilla feúcha y pequeña, pero toda nervio, que correteaba por las playas de nuestro Somorrostro, que la vio nacer, con su vestidito roto y trazaba sobre la arena con sus pies descalzos los primeros compases, los primeros pasos de aquella danza que había de arrebatarse a las gentes de todo el mundo, que seguía con los pies la ardiente, la encendida armonía que sentía resonar en su alma.

No deja de emocionar, viéndola pasar como en un salto prodigioso, desde las playas de su niñez, desde las tabernas y «colmaos», desde la triste barraca donde había nacido a los escenarios de los grandes teatros del mundo, y en representaciones cerradas siempre entre tempestades de aplausos.

Había entonces millares de muchachos y muchachas que se educaban en las academias, en las escuelas de danza, en todo el mundo; millares de jóvenes, niños y niñas, se afanaban y sudaban bajo la dirección de sabios profesores para alcanzar la fama, y sin embargo, era ella la escogida, la primera: era la gitanilla del Somorrostro, sin academias, sin maestro.

No, no son las academias las que hacen al artista —y a veces, lo deshacen—, como no son las universidades, los centros de enseñanza, los que forman al poeta, al artista, al pensador; en esto como en las esferas más altas del arte, siempre lo esencial es la vocación. Charlot nace en un barrio pobre de Londres; la Chelito, entre nosotros, que llenaría una época de España, surge en una familia modesta de la burguesía media de Madrid, también sin escuela; Greta Garbo es, de joven, peluquera; nuestra Raquel Meller nace y se cría en un barrio pobrísimo, y en un medio pobrísimo de nuestra ciudad. Del mismo modo, de una cabaña del Somorrostro, también de nuestra ciudad, nace la que había de ser la más grande bailarina de nuestro tiempo, con su arte original y

personalísimo, y es que lo otro, la ciencia oficial, surge de las academias, del esfuerzo de los profesores; en cambio, la gracia natural, el arte, viene de Dios.

Iba a bailar en Washington, ante el presidente de los Estados Unidos, en el gran salón de la Casa Blanca. Nunca en sus sueños había podido llegar a tanto, si fue aficionada a soñar, que debió de serlo, con todo artista.

A la fiesta habían sido invitados los personajes más importantes de la nación, en todas las actividades: miembros del Gobierno, políticos, diplomáticos, escritores, artistas de cine, de teatro; los más importantes, sí, entre los más famosos de la nación y del extranjero; la más brillante representación social de Estados Unidos se había reunido allí, para verla.

En aquel escenario grandioso, Carmen Amaya bailó como siempre y entusiasmó como siempre; se entusiasmó, se encendió en la danza, como siempre, olvidada del todo del auditorio, sola, en la vasta pieza, como en el escenario, embriagada de música, de armonías, de movimientos, como si lo hiciese en el cielo. Después, siempre le costaba descender. Tenían que decirle: «¡Despierta!». «En el escenario», decía, «no veo a nadie, y si hubiese en primera fila un hombre amenazándome con un revólver, no me enteraría».

Tenía por entonces treinta años; estaba, puede decirse, en su momento mejor, en su gran momento; triunfadora en América, en el corazón de América, en Nueva York, pocos podían compararse con ella; aparecía en revistas, en periódicos, en la radio; desde todas partes le pedían entrevistas, detalles de su vida, anécdotas, curiosidades; su retrato aparecía en todas las publicaciones en primera página, y el *Life*, la primera sin duda de las revistas del mundo, le había dedicado un extenso reportaje, con una foto suya en color en la primera página.

Carmen no pudo gozar plenamente de aquella alegría; poco antes había ocurrido algo que la había sumido en una honda pena: fue la muerte de su padre, el Chino.

El viejo Chino había muerto allí, en el mismo Nueva York, donde había vivido los grandes triunfos de su pequeña vida; no pudo volver a España, que era su sueño, su mayor ilusión, y su mayor ilusión, presentarse con ella en su barrio, en el Somorrostro. Ya no lo podría hacer.

Carmen de ahora en adelante se sentirá ya un poco más sola. Era la primera tristeza de verdad con que tropezaba; la segunda, tan grave como aquella, no tardaría en llegar, y si lo hubiese querido ver, habría empezado ya a manifestarse. Era la vida, que contaba también para ella; era el tiempo, que pasaba inexorable.

Carmen Amaya no tardaría ya en oír el primer aviso: el síntoma primero de la enfermedad que llevaba ya dentro de ella, y que en el término de unos años la llevaría a la tumba.

La muerte del padre fue un golpe terrible para la bailarina; la pena fue muy honda, y a Carmen, como cada vez que se sentía triste, la mente le voló hacia España; poco después, en efecto, partirá para España y se instalará en su piso de Madrid.

La cosa, no obstante, no podía durar; aquel baile a través del mundo, en los más diversos escenarios, reclamaba la continuación, y tampoco podía interrumpirlo mientras tuviera fuerzas para hacerlo.

Se la solicitaba de París, para trabajar en la capital; la convencieron al fin —aunque estaba ya convencida—, y marchó hacia París, el sueño también de todo artista; le faltaba, parecía, aquella consagración.

El éxito fue, como se esperaba, rotundo, clamoroso. Durante seis meses Carmen Amaya actuó con su compañía en los Campos Elíseos, y fue, también aquí, la artista mejor pagada de cuantos actuaban en la capital de Francia. El premio respondía al éxito, a la calidad del público, que la confirmaba como la primera de su tiempo.

Con la fama, con los triunfos, Carmen Amaya conseguía la riqueza; el dinero caía en lluvia continua, en cantidades fabulosas, y no obstante, nunca tenía dinero. El dinero se deshacía en sus manos: se iba como venía.

Amaba el lujo, las joyas, los buenos vestidos, y dentro de la mayor sencillez, hacía una vida fastuosa. En este tiempo paraba en los hoteles más lujosos y tenía para ella —tan pequeña— dos enormes automóviles; tenía abrigos de pieles, joyas, y entre estas, su famoso brillante de veintitrés quilates, que, como buena gitana, llevaba casi como un amuleto. Creía, en efecto, que el brillante la había de proteger, como el símbolo de su fortuna. En el momento triste —se acercaba ya— no la protegería.

Parece como si detrás de ello buscara Carmen una compensación a los días del vestido roto, a los días del ayuno, o del estricto pan y el tomate, comida de tantos días.

Lo que le agradaba, sobre todo, era hacer regalos. Carmen amaba, sí, el dinero, pero era por el gusto de regalar; cuando cobraba una suma importante, o le hacían un regalo, u ocurría un suceso feliz, saltaba de alegría e iba corriendo a comprar regalos para todos, y lo mismo hacía en los días de su onomástica, o en los aniversarios. Compraba relojes de oro para los hombres, abrigos, joyas para las mujeres, sin olvidarse nunca de sus padres, para los que reservaba los mejores. El de su madre se lo enviaba a Barcelona.

Su generosidad se extendía a todos; si adquiría algo para ella, lo adquiría para todos; si recibía un presente, se repartía entre todos; nunca guardaba nada para ella. Al final de la representación en la Casa Blanca, el presidente Roosevelt le regaló una chaquetilla bordada y con incrustaciones de oro. También en el regalo debía participar la tribu entera. La chaquetilla había sido deshecha y el oro repartido equitativamente. «A las pocas semanas», nos dicen, «la chaquetilla del presidente se había convertido en pulseras, sortijas, cadenas y collares, que lucían las gitanas por las calles neoyorquinas».

Se cuentan al respecto muchas anécdotas, entre las cuales, una que se hizo famosa, y fue el robo en París de un maletín lleno de joyas. Valían, a lo que se dice, cuatro millones de pesetas. Cuando se lo dijeron, se quedó tan tranquila, por esta virtud de dar que llevaba en la sangre y del desprendimiento ingénito en ella. La verdad es que nunca hizo caso del dinero, y todavía niña, en el tabladillo donde empezaba a admirar a la gente, Carmen recogía solo la plata. «Lo demás», decía, «es morralla».

Dentro del lujo, del fausto y la ostentación, de los viajes triunfales, conservó no obstante una gran sencillez en las costumbres, y tampoco la idea de quedarse sin nada le preocupaba; en una entrevista declaraba que había ganado un millón de dólares, pero que no tenía un real, y no le pesaba, pues ella continuaba con los gustos sencillos de su infancia, y aunque le agradaban las joyas y los hermosos vestidos, aseguraba que no le haría nada —y era así— volver al pan y al tomate de su niñez. Era, en el fondo, la misma de entonces, siempre un poco niña.

Siempre en su compañía reinó un espíritu de tribu, de gitanería, o de bohemia; vestían todos trajes lujosos, aunque dentro de lo típico gitano: llevaban pantalones ceñidos en la cintura y chaquetillas de seda, bordadas también y muy ceñidas, con botonaduras de plata y camisas de encajes; usaban patillas, y los cabellos brillantes,

aceitados, ellas con los mantones de seda y las anchas faldas, faroladas, y con refajos de colores. Así se exhibían por las calles en París, Londres, Nueva York, llamando la atención de las gentes, que se paraban a mirarlos, y provocando verdaderos escándalos.

Se hospedaban en los hoteles de más lujo. Muchas veces, llevaban hasta allí el espíritu de tribu y los usos de la gitanería. En Nueva York, durante su actuación, se hospedaron en el hotel Waldorf-Astoria, del que ocupaban toda una suite. Acabaron, al parecer, por echarlos; según ellos, por manías de la dirección. Según parece, la dirección, por haber llevado a las habitaciones los usos de la gitanería: freír pescado, hacerse una tortilla, etc.

Los gastos, con esto, eran cuantiosos; en realidad, gastaban lo que ganaban; el dinero se perdía en las manos de ella como agua.

En París habían actuado durante seis meses, con un éxito repetido, en un teatro de los Campos Elíseos; era entonces, como se ha dicho, la artista mejor pagada de la capital de Francia. Tras aquella actuación tenían que trasladarse a Londres, donde estaban contratados para actuar en el primer teatro de la capital de Inglaterra; pues bien, cuando terminaron las representaciones de París tuvieron que cablegrafiar a Londres para que les mandaran un anticipo y los pasajes. No tenían un céntimo.

De París, pues, pasaron a Londres, con el dinero y los pasajes que les mandaron; el éxito fue aún mayor, si podía ser, y ella se sintió entusiasmada con los ingleses.

Todo Londres acudió a verla bailar; llenó noche tras noche el teatro.

Llevaba Carmen, para sus actuaciones fuera de España, y como pieza central del repertorio, el *Bolero* de Ravel; era el gran éxito allí de sus actuaciones; apenas terminaba el *Bolero*, estallaba la ovación: una ovación cerrada, clamorosa, que se prolongaba un largo rato, con el público en pie.

El éxito fue rotundo y ella estaba entusiasmada; más adelante diría que en Inglaterra es donde más entendían de flamenco. Tal vez no era esto, pero fueron los que aplaudieron más; era donde más gustaba.

De Londres pasó a Holanda, volvió a América, actuó en Nueva York, y otra vez a Londres, donde bailó una temporada.

De Londres esta vez se trasladó a África; también desde África se la reclamaba. Bailó en Johannesburgo; lo mismo daba en África como en América como en Europa, se

la aplaudía y las actuaciones se prolongaban. Actuó en Leopoldville, capital entonces del Congo Belga; recorrió aún otras capitales del continente negro, hasta que se cansó. Volvió a Europa, y de Europa otra vez a América, otra vez a Nueva York.

Fue en esta ocasión, en Nueva York, en pleno triunfo, en el momento cumbre de su vida, cuando sintió el primer síntoma de su enfermedad; fue en medio de una representación. Carmen sintió una punzada en la espalda y la acometió un leve desmayo. En un esfuerzo de su voluntad, terminó la representación, pero tuvieron que llevarla casi en brazos y la alarma cundió en la compañía.

Ya antes había notado en ella, en sus actuaciones, síntomas de fatiga, pero no había hecho caso; quiso creer que eran molestias pasajeras, «un día malo», pero el hecho se repitió y había empezado a preocuparla.

Aquella noche, por primera vez, se asustó. Comprendió que algo fallaba en su organismo, y era verdad.

Carmen Amaya se sintió triste, ganada por el desaliento por primera vez, y en seguida, acometida de la nostalgia. Empezó a pensar en España, como cada vez que se sentía triste, y en España, comenzó a pensar en Barcelona, en su Somorrostro.

Terminaba el contrato; le ofrecieron una prórroga de dos meses. Vaciló un poco a causa de los suyos, pero al fin surgió la Capitana de su niñez, la que había sido siempre, y ordenó la vuelta a España; estaba ya con el pensamiento allí, con la vehemencia de sus sentimientos, con ese rasgo tan acusado de su carácter. «Basta, eso se acabó. Mañana salimos para España».

Se había anunciado desde antes su llegada. Todos sus parientes, conocidos, gitanos del Somorrostro, habían acudido al aeropuerto, y ella, al apearse, en presencia de los suyos, que la aplaudían, que la aclamaban, se puso a llorar.

La enfermedad se anunciaba ya en estas debilidades del sentimiento. Era un poco teatral, ya lo sabemos, vehemente y exagerada; lo había sido siempre; ahora ponía un poco más de énfasis en sus actos; el sentimiento era también más hondo.

Carmen Amaya se adelantó entre periodistas y fotógrafos, entre la muchedumbre que la aclamaba; fue hacia el centro de la pista, se arrodilló y besó la tierra. Era que allí

estaba su vida: estaba Barcelona, estaba el Somorrostro, estaba su niñez, puede decirse, su vida.

Su primera visita es al Somorrostro. El barrio, su Barceloneta, está cambiado, pero aún hay muchos que la recuerdan de niña, que correataron con ella por la playa. La vitorean, la abrazan, la besan; le recuerdan los días pasados. Ella se emociona; su gratitud, su emoción, solo tiene en ella una expresión: la danza. Carmen se quita los zapatos, y allí mismo, ante la muchedumbre silenciosa, entre la gitanería, se pone a danzar. Les pagaba con lo mejor que poseía y desahogaba a la vez sus sentimientos.

Creían que esta vez era el retiro, pero ella los desengañó. «Mientras el cuerpo aguante, no me retiraré». Y en efecto, firmó un contrato para actuar en el Tívoli.

Aquí, en Barcelona, se sentía recobrada, como vuelta a la vida, y así como recuperaba aquí su infancia, recuperaba su manera genuina de bailar; dejaba el *Bolero* de Ravel, pieza central de sus éxitos fuera de España, como si se despojara de un vestido extraño y volviera a sus «seguiriyas»; volvía al cante y baile flamenco, a las bulerías gitanas, que enloquecían al público y donde se encontraba ella.

A base de esto, el Tívoli se llenó noche tras noche; los éxitos en el extranjero palidecieron al lado de los éxitos de aquí; noches y noches Barcelona acudió a entusiasmarse, a emocionarse, y a aplaudir; noche tras noche el cartelito de «Agotadas las localidades» apareció colgado sobre las taquillas del Tívoli, como había aparecido en Londres, en París. Pero aquí había algo que no había allí. La emoción era también mayor.

Tenía gran número de familiares, sobrinos a montones; con la fama habían crecido de manera increíble. Todo el mundo se presentaba a ella diciéndole que eran parientes, presentándole los niños. Ella no desconocía a nadie; a todos acogía con gozo, les besaba, les hacía regalos, de manera que en su barrio era admirada y querida, y sus llegadas eran llegadas de reina, llegadas triunfales.

Allí se encontraba en su centro, estaba en su casa, en su Somorrostro, en los lugares de su infancia, de sus primeros triunfos, si así podía llamarse, de sus luchas y miserias, que podían llamarse así. En ellas había pasado, sí, hambre y necesidad; había ido por ellas rota y mal vestida, y descalza, pero en ellas había danzado sobre la arena con sus pies desnudos, y había sido libre y feliz. Había sido feliz, sí. Se engañan los que piensan que había sido desgraciada porque a veces le faltara el pan. En la infancia no hay falta de

pan que haga desgraciado a un niño; son otras las causas por las que una criatura se siente desgraciada o feliz, y ella, Carmen Amaya, las tuvo: tuvo el cariño de los suyos; tuvo la simpatía que la acompañó desde pequeña, y sobre todo, se sintió libre: se sintió libre y querida. No necesitaba más.

Por esto, a través de sus grandes triunfos, se acordó siempre de aquel rincón mísero de Barcelona, de la Barcelona de los gitanos, de sus parientes, de sus amigos, y sobre todo, de sus padres.

Desde Barcelona pasó a Madrid, y otra vez a París, a los Campos Elíseos, donde todavía estaban presentes sus éxitos; desde París a Londres, otra vez a Londres, a renovar sus triunfos. Había dicho, recordémoslo, que «los ingleses, tan flemáticos, son los que más se entusiasman con el flamenco», y había dicho más: «Que eran los que más entendían en la especialidad».

En Londres la esperaba esta vez una nueva alegría; viviría, una vez más, una de aquellas emociones, uno de aquellos actos que jalonaban su vida y eran para ella el premio mejor: el premio mejor con los aplausos del público, con la simpatía de las gentes, necesitada siempre de afectos, sobre todo, ahora que empezaba a sentirse enferma.

Esta vez fue la reina de Inglaterra. La había visto bailar en diversas ocasiones, la había emocionado, como a todos, y mostró deseos de conocerla. No la asustaban reyes ni presidentes, ya lo sabemos. Nunca la habían asustado, y la emocionó más sin ninguna duda la felicidad sincera de Charlot, el elogio de Greta Garbo, que la invitación del presidente de los Estados Unidos. Carmen Amaya se presentó con naturalidad ante la reina, tal vez un poco emocionada a causa de su enfermedad, pero en el exterior con desenvoltura, sencilla y natural, como siempre; ahora sentía sin duda que también ella, por la virtud de su arte, era un poco reina, tenía algo de reina también ella. Si fue así, no fue solo ella en sentirlo. El día siguiente, un periódico de Londres publicaba en primera página una fotografía de las dos, y en el epígrafe: «Dos reinas frente a frente».

En este momento, se produjo otro hecho feliz en la vida de Carmen, pero de un orden diferente. Tal vez no fue el mejor, pero debe situarse, sí, entre los más felices. Carmen, un poco tarde, se encontró con el amor; se enamoró, y lo hizo, como todo, con la exaltación que puso siempre en todas las cosas de su vida.

Había muerto su padre, que hasta el último momento la había acompañado con la guitarra; nadie lo había hecho mejor. Tras la muerte del padre, se notó al lado de Carmen la falta de un buen guitarrista.

La suerte se lo deparó, y lo fue en todos los sentidos. Aquel día Carmen Amaya encontró al que habría de acompañarla con su guitarra, y el esposo, el compañero mejor en la soledad que se acercaba.

El nuevo guitarrista se llamaba Agüero, Juan Antonio Agüero. Era, nos dicen, el único payo que iba en la compañía, es decir, el único que no era gitano. Aseguraban también que tocaba la guitarra divinamente. Él la acompañaría ya para siempre. Antes de aquel día, no parece haber pensado mucho en casarse; la danza le había absorbido por completo, y apenas le dejaba tiempo para pensar en su vida; ahora se había presentado la ocasión y Carmen había escogido al ser más humilde de la compañía. Era el más humilde, pero la había acompañado muchas veces y la había hecho vibrar, la había arrebatado, con la guitarra. También esto contaba en la elección.

La boda se celebró en Barcelona —ella quiso que fuese aquí—; se celebró «como Dios mandaba», pues Carmen era católica, pero tuvo —¿cómo podría ser de otro modo?— el carácter, el tono y el color de una boda gitana; no faltó aquella mezcla de pintoresco, de infantil, que acompañaba todos los actos de la bailarina, desde los nimios a los más trascendentales. Hubo, sí, su algo de porrón, de cante y baile, y un si es no es de exceso en la bebida, de exceso también en la alegría, y a ella asistieron todos los gitanos.

Carmen Amaya estuvo enamorada de su esposo, y desde el primer día le quiso con aquel apasionamiento tan suyo, con todo el ardor de su temperamento. «¿Adónde pondría yo a ese sol?», decía con una de aquellas frases nacidas de la vehemencia de sus sentimientos; no obstante, su enamoramiento, y no debemos olvidarlo, tuvo su base más firme en el arte. Luego, entró la bondad de él, el amor con que la quiso.

En este momento, hacia 1952⁵⁶, se produce, en lo sentimental, el hecho más importante de la vida de Carmen Amaya, antes de hundirse ya entre las sombras de la enfermedad,

⁵⁶ El pasaje reúne bajo una misma fecha dos episodios muy distantes en el tiempo. La boda con Juan Antonio Agüero, referida inmediatamente antes, se celebró en Barcelona en 1952; el homenaje que ahora se narra tuvo

Joan Antoni Forcadell (ed.) (2026), «Evocación de Carmen Amaya», de Sebastià Juan Arbó», *Cuadernos de Aléph*, 20, pp. 323-365.

de la enfermedad que llevaba ya con ella. Se había abierto en Barcelona el paseo marítimo; este paseo se abría junto a la playa del Somorrostro. Allí estaba todavía la fuente de aquellos días, la fuente de los Piojos, como la llamaban.

Era la fuente donde, de niña, había ido tantas veces a apagar la sed, tras haber correteado por la playa, la fuente donde ella y su hermano Paco habían ido por agua y a lavar los cacharros.

Abierto el paseo, se decidió conservar la fuente, labrar en ella un pequeño monumento, y darle el nombre de la bailarina.

Estaba ella en Francia cuando recibió el telegrama; iba a inaugurarse el paseo, y con él, la fuente, dedicada a ella, y se le pedía que asistiera a la inauguración.

Tenía firmado un contrato, y con él, la obligación de continuar allí, pero también aquí surgió la Capitana. Nada le importaba la obligación; si había que pagar, pagaría lo que fuera, pero ella no podía dejar de acudir a aquella llamada de su ciudad; Carmen Amaya, pasara lo que pasara, iría a Barcelona.

Valía la pena dejar sin cumplir el contrato; valía la pena pagar la indemnización que tuvo que pagar —lo dijo después—, porque como aquel día, como en aquel homenaje de su ciudad, en la misma barriada del Somorrostro, sobre los recuerdos de su niñez, no hubo otro, no había de haber otro en su vida.

Por esos días, se sentía ya un poco fatigada; ya desde tiempo se venían repitiendo los síntomas, molestias que había experimentado por primera vez en Nueva York hacía algún tiempo; era una sensación de fatiga, a veces, un desfallecimiento, complicado ahora con dolores, dolores pasajeros, pero que resucitaban siempre y aumentaban.

Ella se había sobrepuesto cada vez a la fatiga, ocultaba el hecho a los suyos, y se lo ocultaba a sí misma, y se esforzaba en mostrarse la misma de siempre, pero no era la

lugar, en cambio, el 14 de febrero de 1959, cuando se inauguró en la plaza de Brugada de la Barceloneta la fuente dedicada a la bailarina, obra del escultor Rafael Solanic promovida por el periodista Josep Maria Massip, en un acto que coincidió con la apertura del paseo marítimo, empezado a construir dos años antes. Todos los pormenores que consigna Juan Arbó corresponden a esa jornada: el telegrama que alcanzó a la artista en Francia, la ruptura del contrato parisino y la indemnización consiguiente, y la función de gala con que se cerró el homenaje aquella noche en el Palacio de la Música Catalana, a beneficio del Hospital-Asilo de San Rafael. La fecha parece, pues, un desplazamiento de la de la boda, contigua en el relato; de aceptarla, resultaría además incomprensible la afirmación, pocas líneas más abajo, de que con aquella noche «se cerraba su vida: su vida y su carrera».

Joan Antoni Forcadell (ed.) (2026), «Evocación de Carmen Amaya», de Sebastià Juan Arbó», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 323-365.

misma, y de esto empezaban a darse cuenta. La veían más sensible, más inclinada a las lágrimas, más exagerada en sus ternuras, más niña.

Esto lo había demostrado ya en su llegada a Barcelona, tras la primera manifestación de la enfermedad, cuando al ver a los suyos, al ver Barcelona, se había puesto a llorar; cuando se adelantó hacia el centro de la pista y besó la tierra, su tierra, llorando a lágrima viva.

Esta vez, si no el hecho, se repitió la emoción, pero la emoción no terminó a la llegada, como en aquella ocasión; ahora el acto se dividía en etapas, y no sabría decir en cuál de ellas habría para ella más emoción.

El primer acto, el motivo principal, era, como sabemos, la inauguración de la fuente, de «su fuente».

El acto se celebraba por la mañana, y desde luego, estaban todos los gitanos del Somorrostro, periodistas, fotógrafos, con las autoridades y una gran multitud; ella correría el lazo que ocultaba su nombre, y luego se arrodillaría para besar en ella, la primera; así se hizo, pero en el momento de arrodillarse, también aquí —aquí más que nunca— Carmen Amaya, cuando, entre los aplausos del público, los ojos se le llenaron de lágrimas, estalló en sollozos y apenas consiguió pronunciar unas palabras de gracias.

Pero el acto no terminó allí; tuvo una segunda parte, de mayor emoción si cabía, y fue por la noche, en el Palacio de la Música, en la fiesta con que se cerraba el homenaje; y aquella noche estaba toda Barcelona, todos los suyos; estaban los gitanos y las gitanas del Somorrostro, y entre ellos, muchos de aquellos que la habían visto de niña, la mayoría parientes suyos.

Había bailado ante el rey de España, siendo una adolescente, en la cueva del Sacromonte, en Granada; había bailado después, en Nueva York, ya famosa, en la Casa Blanca, ante el presidente de los Estados Unidos; lo había hecho después, en Londres, en el Covent Garden, ante la reina de Inglaterra, pero nunca había bailado como lo hizo aquí, en esta noche, ante el público de su ciudad, ante sus parientes y conocidos: no había puesto en la danza tanto fuego, tanta emoción, y los que la vieron quedaron maravillados, atónitos ante aquella locura de danza.

Al terminar, Carmen Amaya cayó derecha en llanto —una vez más— entre los aplausos ensordecedores, entre la emoción que embargaba a toda la sala, llena a rebosar.

¿Y cómo no había de ser así si estaban allí aquellos que la vieron —tantas veces— con su vestidito roto, con sus pies descalzos, bordando sobre la arena de la playa, en la soledad, las armonías que sentía en su alma —acaso las músicas de las olas, que morían allí cerca, en la larga playa—, los ritmos que le marcaba Dios? ¿Cómo no había de llorar, y cómo no habían de llorar ellos, los que la habían visto en aquellos días, y la veían ahora convertida en la primera, la única, con la ciudad reunida en torno a ella para aquel homenaje, y famosa en todo el mundo?

Aquella fue una noche feliz, fue la noche feliz por excelencia de su vida; ni siquiera sus mayores triunfos, ni siquiera aquel día en que bailó ante el presidente Roosevelt en la Casa Blanca, ni siquiera aquel acto emocionante se le podía comparar. Carmen no cesaba de llorar; las lágrimas manaban de sus ojos de continuo, y no se cansaba de hablar de la emoción, del gozo de aquella fiesta. Lo hacía con aquellas expresiones suyas, un poco torpes, infantiles, pero tan vivas y expresivas, tan sentidas, tan suyas. «¡Este día lo voy a escribir con sangre!». Y luego, ya al final, cansada de las emociones, repetía sin cesar: «¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Qué día más grande!».

Era, en verdad, el más grande, porque con él se cerraba su vida: su vida y su carrera, porque casi coincidieron las dos, y ya en este tiempo la vida le preparaba el retiro. Estaba, sí, herida de muerte.

Se tomó un descanso, pero fue corto; ahora necesitaba moverse; no pensar, aturdirse en la danza, en el movimiento. Una energía protectora parecía sostenerla, y salía al combate. Una cosa no quería: estar enferma; por esto, durante mucho tiempo, se opuso a que la visitaran los médicos. «Ya pasará».

Pero no pasaba; no pasaría.

Se embarcó una vez más aún para Estados Unidos; actuó allí en varias ciudades de América; lo hizo en Florida, y de Florida pasó a México; trabajó en Buenos Aires y volvió a México, donde la reclamaban de nuevo, y regresó a España.

Por debajo de la agitación, del moverse de una parte a otra, la enfermedad hacía progresos; lenta pero implacablemente proseguía su labor destructora; ella se esforzaba en ocultarlo, pero los síntomas se hacían más claros, la fatiga ya no la dejaba.

Una cosa nos avisaba del hecho: sus viajes a España, que se hicieron cada vez más frecuentes; apenas tenía unos días, Carmen tomaba el avión y se trasladaba a la patria, y en ella, a Barcelona; de vez en vez, la patria tira más de ella, la llama con voz más insistente; cualquier cosa, el hecho más insignificante, le sirve ahora de pretexto.

Estaba en México cuando recibió un cable de España; el pretexto era esta vez magnífico; el cable venía, además, de Barcelona; no faltaba nada para su deseo. En él se le decía que iba a hacerse una película a base de flamenco; se titularía *Los Tarantos*, y se le ofrecía el papel principal.

Carmen no vaciló tampoco esta vez; lo dejó todo y se trasladó en avión a Barcelona.

Empezó en seguida el trabajo. Fueron días de entusiasmo y de emoción; la película se rodaba en los parajes de su niñez, en las playas del Somorrostro, y en ella entraban trozos de su vida; trabajaba entre seres conocidos, entre personas que acudían en todas las sesiones; se amontonaban, estorbaban, para verla actuar ante las cámaras.

En *Los Tarantos* volvió a bailar como en sus mejores días; puso el alma en la película. Era un poco su testamento, aunque ella no lo supiese.

Aquí, y durante el rodaje, se manifestaron claramente los progresos de la enfermedad. Carmen Amaya, por primera vez, tuvo que interrumpir su trabajo. La artista, en la mitad de la película, se vio obligada a tomarse un descanso; el rodaje se suspendió, descansó quince días, volvió al trabajo y la obra quedó terminada.

Carmen regresó a México, donde se la esperaba ya con impaciencia, pero la actuación de Carmen Amaya, su vida en el arte, tocaba a su fin, y en *Los Tarantos* nos dejaría la última manifestación de su gran arte.

Por este tiempo, Carmen Amaya tenía escogido su retiro; con el consejo —y la previsión— de su esposo, habían adquirido una vieja casa; estaba en Begur, en la Costa Brava catalana; estaba sobre un acantilado a la orilla misma del mar.

Allí tenía el mar, el mar de que estuvo siempre enamorada. Era el mar que había visto de niña, el que había contemplado día tras día, con los grandes navíos que iban y venían sobre la línea del horizonte.

Es verdad que a veces aquel mar se encrespaba, invadía la playa, entraba en las barracas, como en la noche de su nacimiento, cuando pareció anunciar con su alboroto, la agitación, el movimiento, la tempestad que habría de ser su vida, hasta caer extenuada y sentir que le ponían el *finis*.

En general, no obstante, el mar estaba tranquilo, se extendía sereno bajo el cielo azul, y las olas morían suavemente en las playas.

A Carmen, como a todos los gitanos, le gustaba, sobre todo, contemplarlo —no se bañaba nunca—, ver pasar los grandes navíos ir y venir, con sus humos, por la línea del horizonte, y soñar acaso en los días futuros, en la fama quizá, o mejor, simplemente, en la danza, en danzar, y danzar, que fue el gran tema de su vida.

Hay siempre en Carmen Amaya, se advierte, una nostalgia de mar, esa nostalgia que puede advertirse en todos, o en casi todos, los que han nacido a sus orillas, en contacto casi con el mar; de aquí este sueño de Begur, en una altura, desde la cual se veía un ancho espacio mar adentro.

Había escogido aquella residencia para descansar, pero no pensaba aún en el descanso; la había escogido, sí, para su último reposo, y más bien por consejo de su marido; había reconstruido la casa a su gusto; había levantado un jardín alrededor, y puesto en condiciones para habitarla, pero no había ya de gozar de ella. Ella tendría que danzar hasta el último momento, y en seguida morir; no gozaría del descanso junto al mar. Había nacido para el arte, vivido para el arte, y en el arte moriría, como un soldado en la batalla.

Iba ya a entrar en la zona de sombra, en el retiro, en el descanso, que parecía anhelar; la vida le salió al paso para retirarla antes, como si le dijese: «Tú solo naciste para bailar; ya no puedes bailar, ya no te queda nada que hacer en la vida; como murió en ti la artista que eras, también tú, la mujer que eres, debes morir».

Ella también lo sentía así. A un periodista que le preguntaba, en la noche feliz de su triunfo en Barcelona, del homenaje de su ciudad, qué pensaba en aquella mañana: «Creo», le respondió, «que si tuviese que pensar todo esto, me haría falta bailar ochenta años más». Y no decía, nótese, vivir: decía bailar, porque su vivir y su bailar eran una misma cosa.

Amaba a su esposo con pasión, lo hemos visto, pero lo amaba, sobre todo, lo decía ella, porque con su guitarra llamaba como nadie a su alma, la despertaba, o como decía ella, «la sacudía», con esta fuerza de sus expresiones; pero la prueba definitiva nos la dio el día —día triste, en verdad— en que le anunciaron el fin, «cuando su esposo se puso serio», como se ha escrito, y le ordenaron descansar. «Bueno, ahora basta ya de baile». Y ella los miró con una mirada de niña asustada, de niña a la que quieren castigar; se puso seria, también ella, muy seria, y le dijo solo: «Si he de dejar de bailar, vale más que me muera».

Sí, sí, valía más, y fue una pena que no lo hiciera en su último baile, en la noche de su homenaje, que fue la mejor de su vida, y acaso aquella en que bailó mejor. ¡Qué pena que no cayera entonces, después de la última filigrana de su cuerpo, después de la última estrofa del poema, y que cayese exánime —inclinada la cabeza y tan pequeña— en el escenario, convertido en el escenario del mundo, y entre el rumor de los aplausos; así, como un soldado en la batalla, un combatiente de la causa mejor, que es esto la vocación verdadera! ¡Qué pena que no fuese así, y desde el escenario del mundo, todavía en el último acorde de la danza, temblando todavía su cuerpo, pasara a las estrellas a terminarla, a las estrellas donde había danzado, donde siempre había vivido!

Pero no fue así, y por esto pudo decirse de ella, como se dijo, que la bailarina murió antes que la mujer; fue por muy poco, y fue una pena.

Era Carmen un puro nervio; su cuerpo parecía arder siempre, como con fiebre.

En todo, Carmen fue excesiva, y esto lo podemos comprobar en sus expresiones fervientes, en lo que nos dicen, o en lo que sabemos, de su manera de hablar. «Este día», decía el día de su triunfo, «este día lo voy a escribir con sangre», o hablando de su marido, con una mezcla de ternura y de ardor: «¿Adónde lo pondré yo a ese sol?», porque en todo, en el detalle más mínimo de su vida, había de poner el mismo ardor apasionado, y esto que parece exageración, no lo era: era la expresión natural de su temperamento, porque pocas criaturas se vieron más sinceras, de manifestación más espontánea. Era como un paso más de la danza, que así como la danza traducía en movimientos su fuego interior, así las palabras, sus obras, eran la expresión de sus sentimientos. «En escena», decía un crítico francés, «no era ya una bailarina; era una

criatura dominada por las pasiones elementales, que su bonito cuerpo traducía en los sobresaltos de la llama».

El arte de Carmen Amaya era esto: un fuego vivo, y ella parecía prendida en él, y arrebatada.

Como todo gran artista, como todo «artista» simplemente, no se preocupó nunca de las cuestiones de moda; de si se había de bailar de una manera antigua o de una manera moderna, de una manera, podríamos decir, «deshumanizada», porque entonces —y ahora— corrían estos vientos. Ella ante estas cosas se reía; se reía y tenía razón, porque ¿para qué lo necesitaba? Se reía de que la hablasen de modas y de novedades, de si no pensaba en renovarse, y sin saberlo ella, sin proponérselo, nos daba en ello una lección: lo que importa es el arte y que uno lo lleve dentro.

A un periodista, que le interrogaba sobre ello, le contestaba que bailaba igual ahora, a los cuarenta años, que cuando tenía cinco en las tabernas del Somorrostro, y que ella era la misma de entonces. «Yo desde que empecé aquí bailo lo mismo». Y añadía no sin satisfacción: «Lo que pasa es que ahora bailo en conciencia, sabiendo lo que hago». Y aún más rotundamente, sin vacilar en la respuesta: «A mí me pueden decir que no valdré dos reales. Pero que no me diga un americano, o un inglés» —nótese por dónde iba— «o nadie que no sea español lo que tengo que hacer con el baile». Luego nos declaraba lo que era para ella el arte de bailar: «Para ser “bailaora” había que hacer esto y aquello; había que tener estas condiciones o las de más allá, y luego “echar los hígados”. Nada más ni nada menos». Expresión burda y rotunda, como suya; pero en ella estaba la razón de su triunfo, estaba el secreto del milagro, y de los «milagros» que en el arte se producen.

Ella, era verdad, vivió solo para la danza, porque para la danza había nacido; en pocas se vio un fervor igual, una entrega tan completa, y un tan grande apasionamiento. Echaba, sí, los hígados.

Yo la vi una noche. ¿Dónde fue? No lo recuerdo, y me pregunto a veces si no fue un sueño, si la vi en la tierra o en el cielo, donde se desarrolló aquella maravilla, aquel gozar apasionante, aquel concierto de sonos y de armonías; la contemplé arrebatado y ausente, preso del todo en el embrujo de su arte, en el sortilegio de su danza, en aquel fervor casi religioso que ponía en ella, en aquella entrega total con que cumplía el rito,

que de esto tenía su danza, como si la practicase ante un altar, en honor de un dios invisible; la vi encendida en fervores, enajenada, sola, y ya no me acuerdo en dónde fue, si en la realidad o en el sueño; si en el cielo o en la tierra, tan irreal era lo que estaba representándose ante mis ojos.

También ella se sentía arrebatada, como por un demonio; y así como nosotros la veíamos en el cielo, irreal, inmaterial y aérea, convertida en poema, en una llama, ella se sentía igualmente en el cielo, arrebatada, olvidada de todo. «En el escenario», decía, «no veo a nadie, y si hubiese en la primera fila un hombre amenazándome con un revólver, no me enteraría».

Estaba internada en la clínica, en Barcelona; le recomendaban reposo, reposo absoluto, lo peor que le podían pedir —el reposo era la muerte—. Hacía, sí, reposo, pero de día en día enflaquecía, perdía fuerzas, se la veía más descolorida.

Un día, cansada de la inmovilidad, del encierro, mostró deseos de ir a su casa de Begur. Debía de pensar en el mar, el mar de su infancia, y los navíos que cruzaban por el horizonte.

Era también la ilusión del cambio, tan frecuente en los enfermos incurables. «Verás cómo allí me pondré buena», le decía a su esposo.

El médico autorizó el cambio. Tanto daba que se quedase en la clínica como que se fuese a Begur, o adonde fuera; la verdad era que su enfermedad no tenía cura.

Se instaló en su casa de la costa, pero ya no podría levantarse para ver el mar, para mirar cruzar los navíos, como en su niñez. De día en día aparecía más consumida, convertida en un esqueleto. Solo los ojos brillaban febriles en el rostro demacrado, y en ellos el anhelo de vida, el ansia de luz, que no la dejaría hasta el último momento.

Desde todas partes, desde todo el mundo, se interesaban por el estado de la bailarina; todo el mundo estaba preocupado por su salud, se pedían noticias, detalles. Se esperaba que se hablase de mejoría, pero no había mejoría: cada día aparecía más postrada, y los gitanos, llegados de Barcelona, de todos los puntos de España, rondaban como fantasmas, llorosos, por los alrededores, siempre esperando la noticia, la noticia que no llegaba, que no había de llegar, y por las noches se acomodaban en la vieja vivienda en colchones o sobre mantas, tendidos por los suelos.

Carmen quería mucho a su suegro, el padre de su esposo, y le pedía de continuo que permaneciera a su lado; por las noches velaba él junto a la cabecera; el sueño de la bailarina era inquieto, con continuos sobresaltos, a veces con temores.

Cuando se despertaba, buscaba ansiosamente a su alrededor; veía a él a su lado y parecía sosegada; le miraba, le pedía la mano; la retenía entre las suyas, apretada, con un miedo de niña, como si asiera en ella a la vida, y con los ojos parecía decirle: «No me dejes», y a veces se lo decía con un movimiento de los labios. «No, no me dejes».

Carmen se adormece poco a poco, con la mano del anciano entre las suyas; el sueño vuelve a ser inquieto, turbado por visiones de terror; despierta de nuevo, y mira a su alrededor; detiene los ojos en él y le pide que le dé un beso. «Dame un beso, papá».

Como una niña, pues en una niña se ha convertido, aunque siempre lo había sido un poco.

Eran ya los últimos momentos; se adivinaba en la postración, en el desvarío. Carmen les pedía a todos los presentes que la besaran. Estaba, en aquel deseo, ella; estaba ella, con aquella necesidad de afecto, de ternuras, que fue la marca de su alma, en su paso por la vida, en aquel deseo siempre, o mejor, necesidad, de que la quisieran: en el fondo, de sentirse acompañada.

Eran las nueve de la mañana, tras una noche de fiebre, de temores, de desvarío. Carmen tenía entre las suyas la mano de su esposo —necesitaba siempre esa mano, su esposo, su suegro, en la que se asía a la vida—; apretó un poco, le llamó, y se sumió así en las sombras; asida a aquella mano, como a la vida, tanto más ella, que pasó por ella en triunfo, como en una embriaguez, en un febril torbellino, de ciudad en ciudad, con el eco siempre de los aplausos, la vida que había amado tanto.

Eran las nueve de la mañana, llovía y el mar se debatía con furor contra las rocas, como en la noche de su nacimiento; el mar batía las playas con aquella canción que ella había escuchado tantas veces de niña, que tantas veces la hizo vibrar, la exaltó, y que ahora no podía escuchar.

Fuera, ante la entrada, se amontonaba la gente, y un grupo de gitanos lloraban.

He querido con este escrito rendir un homenaje póstumo —póstumo y tardío— a la gran artista: primero, por su arte, por la noche en que la vi danzar —fue una de sus grandes noches— y me arrebató con el embrujo, con el misterio de su danza y me conmovió hasta lo más hondo; luego, por la lección de su vida, porque en una época de mixtificación, y de mentira, de farsantes del arte, ella, la gitana insignificante del Somorrostro, supo darnos un ejemplo de lo que era una vocación verdadera.



HABITAR EL CUERPO, HABITAR EL ESPACIO. ENTREVISTA A PILAR ADÓN

SARA VILLAR MARTÍNEZ
<https://orcid.org/0009-0009-2276-8495>
svillm02@estudiantes.unileon.es
UNIVERSIDAD DE LEÓN

Hablar con Pilar Adón (Madrid, 1971) sobre el cuerpo implica hablar también del paisaje, de la vulnerabilidad, del miedo, de la percepción o de la ausencia. Lejos de entenderlo como un mero objeto de descripción, su narrativa convierte el cuerpo en el lugar desde el que se experimenta el mundo: un espacio donde se inscriben la memoria, el afecto, el poder y la violencia. Sobre esa concepción del cuerpo y de la escritura gira la conversación que sigue.

Escritora, traductora y editora, Adón ha recibido el Premio Nacional de Narrativa, el Premio de la Crítica, el Premio Francisco Umbral al Libro del Año y el Premio Cálamo «Otra Mirada» por *De bestias y aves* (Galaxia Gutenberg, 2022). Su obra incluye las novelas *Las efímeras* (Galaxia Gutenberg, 2015) y *Las hijas de Sara* (Alianza, 2003), así como el relato largo ilustrado *Eterno amor* (Páginas de Espuma, 2021). Su narrativa breve reúne títulos como *Las iras* (Galaxia Gutenberg, 2025), *La vida sumergida* (Galaxia Gutenberg, 2017), *El mes más cruel* (Impedimenta, 2010) —Premio Nuevo Talento Fnac— y *Viajes inocentes* (Páginas de Espuma, 2005), galardonado con el Premio Ojo Crítico de Narrativa. Dentro de la poesía ha publicado, con La Bella Varsovia, los poemarios *Da dolor* (2020), *Las órdenes* (2018), *Mente animal* (2014), *La hija del cazador* (2011), además del volumen de poesía reunida *Las huidas. Poesía 1998-2024*. Ha traducido al español a autoras y autores como Penelope Fitzgerald, Edith Wharton, John Fowles e Iris Murdoch, y actualmente trabaja como editora en Impedimenta.

Sara Villar Martínez: Como lectora, ¿dónde ubicarías la importancia de lo corporal en tus propias lecturas? ¿Qué escritoras y escritores se te vienen a la cabeza cuando piensas en la representación del cuerpo?

Pilar Adón: Las descripciones del cuerpo como tal no son algo que me interese especialmente; lo que me interesa es el cuerpo como escenario en el que se juega la realidad, por decirlo de alguna manera. Me interesa hablar del frío, por ejemplo, del miedo, del cansancio. En mis libros apenas hago descripciones de los cuerpos; sí que describo, en cambio, lo que les sucede a los cuerpos.

Si pensamos en escritores, se me viene a la cabeza Virginia Woolf, por ejemplo, en cuanto convierte la percepción física en una forma de conciencia, de estar en el mundo. Me interesa también Clarice Lispector, por cómo lleva la experiencia corporal a un nivel casi metafísico. Por supuesto, Kafka. Me interesa también Fleur Jaeggy, por cómo los cuerpos de las protagonistas viven en la disciplina, en el silencio o en lugares apartados. Me interesa mucho también Marguerite Duras, por cómo se enfrenta, de otra manera, al deseo o incluso al envejecimiento, al deterioro físico del cuerpo. Todo esto sí que me interesa: más que lo corpóreo en sí mismo, me interesa lo que sucede en el cuerpo.

Sara Villar Martínez: ¿Desde dónde o en qué aspectos emerge más la corporalidad dentro de tu escritura? ¿Es algo que piensas de manera distinta cuando escribes narrativa y cuando escribes poesía?

Pilar Adón: Como decía, la verdad es que casi nunca hay una contemplación desde fuera del cuerpo; es decir, no hay descripciones como tal. Lo que hay son experiencias corporales y, evidentemente, lo que les ocurre a los personajes aparece a través de esas experiencias materiales del mundo. Por ejemplo, caminar durante horas, sentir frío, quedarse quieto, esconderse, esperar, vigilar... Un cuerpo que hace cosas, no un cuerpo que aparece descrito.

Cómo camina un personaje. Creo que, al describir cómo camina, estoy describiendo al personaje sin describir realmente su cuerpo. Cómo respira, cómo soporta el frío... Así es como realmente manifiesto quién es y cómo es ese personaje, qué siente físicamente: el miedo, el aislamiento, la pérdida.

A la hora de escribir poesía, realmente no noto mucha diferencia. No me siento a escribir pensando: «voy a escribir sobre el cuerpo», sino sobre esas actitudes, esos comportamientos. Un gesto, una sensación física... Ahí puede aparecer un poema.

La verdad es que lo que me interesa de los personajes es cómo van alcanzando determinado conocimiento, que puede surgir a través de esa experiencia física y corporal. Lo que me interesa, por resumir un poco, es la percepción: cómo se percibe la realidad desde la perspectiva de cada personaje, y esa percepción puede venir a través de los sentidos y de la experiencia corporal.

Sara Villar Martínez: Desde un punto de vista formal, ¿cómo piensas el cuerpo a la hora de escribir? ¿Cómo te propones representarlo, o incluso negarlo, en el lenguaje?

Pilar Adón: Aunque yo sepa cómo es cada uno de los personajes —sé cómo son físicamente, cómo tienen el pelo, cómo son sus rostros; sé cómo son física y corporalmente, cómo son todos ellos; los tengo perfectamente descritos en distintas libretas y cuadernos—, luego, a la hora de escribir, lo que realmente me interesa contar es cómo ese cuerpo les sirve para experimentar lo que les sucede en las novelas y en los cuentos.

Esa experiencia que tienen con el cuerpo transforma su percepción del mundo, pero las descripciones físicas son muy escasas y, la verdad, me interesa mucho más sugerir que explicar. Como yo ya sé cómo son, parto de ahí y puedo contar qué les sucede con esa materia física que yo ya conozco muy bien. Un gesto, una manera de moverse, de quedarse quieto o de caminar revelan, para mí, mucho más de un personaje que una descripción minuciosa de su aspecto.

Es cierto que busco que el lector o la lectora completen aquello que yo solo insinúo, y eso ocurre también con el cuerpo. No quiero dar descripciones físicas, igual que tampoco explícito en ningún texto dónde suceden los acontecimientos de las obras. Yo sé perfectamente dónde están situados geográficamente, cuál es el lugar, pero nunca lo digo. Describo los árboles, las montañas, los caminos, pero no digo dónde está ubicada la acción para que el lector pueda fantasear, llevársela al terreno que quiera y aportar parte de su propia biografía al texto.

Con el cuerpo y los personajes me pasa un poco lo mismo: no necesito describirlos por completo; existen por sí mismos de otra manera. Es esa misma manera de escamotear la información.

Lo que sí que es cierto es que todos los personajes, obviamente, se relacionan con el entorno, con el paisaje, con los objetos. El cuerpo no está aislado y, en esa relación con el paisaje, con una casa, con una habitación o con la lluvia, esa manera que tienen de habitar los

espacios también dice mucho del personaje y ayuda a comprender cómo es, más que la necesidad de describir su apariencia.

Por otro lado, los personajes no suelen mirarse mucho al espejo ni observan demasiado su propio cuerpo. Hay otros textos, otra literatura, en los que el cuerpo se convierte en objeto de observación, pero, por todo lo que venimos hablando, en la mía no. El cuerpo es el lugar en el que viven, desde el que viven y con el que se relacionan con esos otros elementos, pero rara vez contemplan su propio cuerpo.

Sara Villar Martínez: En varios de tus textos, los cuerpos parecen estar definidos por sus límites, como también por el deseo de superarlos. Pienso, por ejemplo, en Denis, en *Las efímeras*, convencido de que puede respirar bajo el agua; o en Coro, en *De bestias y aves*, y esa insistencia en que no puede volar. Ambos son ejemplos que exploran la tensión entre lo que el cuerpo permite y aquello que anhela, los límites físicos del cuerpo. ¿Qué representan estos límites para ti?

Pilar Adón: Creo que todos vivimos en esa tensión. El cuerpo nos recuerda constantemente que somos finitos, que somos vulnerables y, al mismo tiempo, es curioso porque la imaginación o la necesidad de sobrevivir nos llevan a pensar que podríamos ir más allá. Ese punto de fricción es algo que me interesa mucho y que se manifiesta en los ejemplos que me pones.

En realidad, Denis no quiere convertirse en un pez y ninguno de mis personajes piensa realmente que vaya a volar. Lo que quieren es escapar de una condición física que les parece insuficiente; quieren ir más allá, quieren, en cierto modo, escapar, muchas veces de sí mismos.

Entonces sí que es verdad que el cuerpo representa ese límite de nuestra existencia, nos recuerda que somos vulnerables. Ahí aparece muchas veces el miedo, que tanto me interesa explorar, y los personajes tienen que aprender a convivir con ello.

La literatura, en este sentido, me sirve para estirar las posibilidades físicas, las posibilidades argumentales, para ver hasta dónde podemos llegar en esa constante aspiración de los seres humanos a otras posibilidades. Ahí yo creo que la literatura tiene un papel esencial y es una herramienta muy interesante para explorar estos límites.

Unos límites que, por otro lado, nunca son solo físicos. Ya sé que estamos hablando del cuerpo, pero tenemos que pensar también en los límites emocionales, en los límites morales. Por ejemplo, en *Las iras* también los límites son sociales. Los personajes,

obviamente, tienen límites corporales, como todos, pero muchas veces descubren cuánto los limitan el miedo, la incapacidad de empatía o incluso el exceso de empatía.

Sara Villar Martínez: Tus personajes suelen habitar espacios naturales, casas aisladas en medio de la naturaleza, donde el entorno puede funcionar tanto como refugio como amenaza para el cuerpo. ¿Cómo entiendes la relación entre cuerpo y espacio en tu narrativa?

Pilar Adón: Esta pregunta es muy interesante porque, hasta el momento, te he estado hablando de los límites del cuerpo, de la sensación de vulnerabilidad, del miedo..., pero también, evidentemente, el cuerpo produce sensaciones agradables y placenteras, y creo que esta pregunta enlaza con eso.

Cuando decía que mis textos son muy sensoriales, me refiero a la sensación que le producen al cuerpo, a la piel, el roce de las hojas al pasear por la naturaleza, el sonido del viento o los cambios de temperatura: pasar del frío a una sensación de calidez momentánea porque aparece un rayo de sol... Todos esos efectos que los sentidos generan sobre el cuerpo, que pueden ser tan placenteros, también son algo que me gusta contar en lo que escribo para mostrar la capacidad que tienen los personajes de pasar de estados de inquietud y deseos de huida a momentos de calma y de serenidad máxima.

El escenario en el que se produce todo esto nunca es urbano; es un escenario natural. Y el espacio donde suceden todas estas experiencias corporales más placenteras nunca es un decorado, sino un elemento más de la narración, un personaje más. Porque, en realidad, caracteriza y transforma los comportamientos de los personajes. Se produce una especie de relación recíproca: el paisaje influye en el personaje y el personaje, a través de su mirada, de cómo percibe el paisaje, de alguna manera también participa en él.

Esa manera que tiene el cuerpo de conocer el espacio —el paisaje, la temperatura, el cansancio, la luz, el olor, la humedad, lo difícil que resulta caminar por determinados senderos— siempre pasa por una experiencia corporal y siempre está relacionada con el espacio, con esa percepción de la naturaleza.

También aparece la casa como elemento de protección, de aislamiento, de seguridad, aunque también pueda parecer un lugar de encierro, cuando en realidad casi siempre deriva en un espacio de libertad.

Yo creo que una de las necesidades más profundas e interesantes del ser humano, también desde un punto de vista literario, es sentirse a salvo. Muchos de mis personajes

buscan precisamente eso: un lugar donde poder bajar la guardia y sentirse protegidos, descubrir un refugio.

Para mí, las casas son ese punto de encuentro entre el cuerpo y el paisaje. Si te das cuenta, el paisaje, la naturaleza, es lo que rodea a la casa, y el cuerpo es lo que está dentro de ella. Los muros y las paredes, podríamos decir, aíslan y, al mismo tiempo, ponen en contacto el cuerpo que está dentro con el paisaje que está fuera. Las casas son el lugar desde el que se mira el exterior. Esta percepción del paisaje me parece muy interesante.

Sara Villar Martínez: ¿Cómo hablarías de la relación entre cuerpo y vulnerabilidad? ¿Es algo que te interese y, de ser así, por qué te interesa? ¿Cómo se muestra en tus propios textos?

Pilar Adón: Sí. Creo que la idea de vulnerabilidad está muy relacionada con la seguridad de la que hablaba en la respuesta anterior. También es verdad que suelo relacionar la vulnerabilidad, además de con los personajes humanos, con los animales. En ellos se ve perfectamente cómo la vulnerabilidad forma parte de la vida: estar atentos al entorno, reconocer el peligro, saber cuándo se puede descansar... Esa manera de estar en el mundo.

Puede producirse la sensación de que mis personajes son muy vulnerables, pero yo no lo describo con grandes escenas dramáticas, sino a través de una percepción —una vez más aparece esta palabra— de su manera de comportarse, de mirar, de hablar, de esa necesidad de refugio, de esa forma de contemplar o analizar el paisaje, de no poder dormir...

Creo que todos sabemos a qué nos referimos cuando hablamos de vulnerabilidad y esa necesidad de sentirnos protegidos, de sentirnos queridos por los demás, de sentir que nos comprenden y que, en cierto modo, están ahí.

Sara Villar Martínez: Pienso en todas las niñas y jóvenes de *Las iras*: personajes aislados contra su voluntad, expulsadas de la sociedad, que no cuentan con nadie que realmente las proteja. ¿Cómo aparece el cuerpo en estos relatos y qué dirías que es lo que más daña a los personajes: el aislamiento físico o la falta de seguridad?

Pilar Adón: Esta pregunta me parece muy interesante porque estamos hablando de lo físico, de lo corpóreo, de lo biológico y, si volvemos a los animales, observamos que lo principal es la seguridad. Si ves un perro que ha sido maltratado y, de repente, entra a formar parte de una familia que lo trata bien, durante mucho tiempo lo que busca por encima de todo es seguridad. Antes que la comida o que cualquier otra cosa. Hasta que no está realmente en un lugar seguro, no come, no duerme.

Entonces, si seguimos hablando de lo físico, no creo que nos diferenciemos gran cosa. Esa sensación de falta de seguridad se manifiesta, al final, en esa necesidad primera de encontrar un lugar seguro y, solo después, empezar a dormir, a pensar.

Lo que realmente daña a los personajes no es el aislamiento, sino la falta de seguridad. Tendemos a pensar que el aislamiento es algo destructivo, pero yo no lo veo así. Lo que es destructivo es precisamente el abandono, el maltrato, la sensación de que no hay nadie ahí que nos quiera o que nos comprenda.

El aislamiento puede ser elegido, puede ser voluntario, y esa casa puede convertirse en un espacio de protección, de reflexión, de reconstrucción. Lo que es devastador es sentirse no querido, desamparado. Hay una diferencia básica entre soledad y abandono. Cuando hablamos de abandono es cuando hablamos de algo devastador. La soledad puede ser elegida, pero el abandono nunca lo es.

En *Las iras* lo que me interesa es precisamente esa experiencia del abandono en personajes que, además, son muy jóvenes y no tienen las herramientas emocionales ni sociales para comprender lo que les está ocurriendo, ni por qué las han abandonado ni por qué se sienten tan desprotegidas y tan maltratadas.

Me interesa mucho cómo el cuerpo registra esa inseguridad —como hablábamos antes de los perros— mucho antes de que podamos nombrarla o formularla con palabras: esa vigilancia constante, la dificultad para descansar, el miedo, incluso el hecho de dejar de comer, la manera de ocupar el espacio. Cuando ves a un perro que tiene miedo, que ha sido abandonado o maltratado, observas miles de manifestaciones físicas: encogerse, esconderse debajo de las camas o de las mesas, ocupar un espacio muy reducido, como si quisiera desaparecer, como si creyera que así nadie lo ve. Aparta la mirada constantemente, no establece contacto visual con nadie.

Y no creo que seamos muy distintos. En el caso de *Las iras*, las niñas han sido abandonadas, no han sentido esa protección ni ese cariño por parte de los adultos, y a nivel físico, corporal, lo manifiestan de distintas maneras. Lo que buscan es, simplemente, un lugar donde sentirse a salvo.

Sara Villar Martínez: En tu narrativa aparecen con frecuencia relaciones atravesadas por dinámicas de dominación y sumisión: hermanas, amigas íntimas, figuras maternas o líderes de comunidades que ejercen distintos tipos de control y de violencia. ¿Qué papel juega lo corpóreo y lo material en esas relaciones de poder?

Pilar Adón: Creo que, de alguna manera, esta pregunta se relaciona con la anterior y volvemos a los animales y a la importancia de sobrevivir; a cómo toda la energía de los personajes se concentra en sobrevivir. Ya no solo por el abandono, sino también por la forma en que los otros personajes ejercen el poder.

En lo que escribo, el poder casi nunca se ejerce mediante grandes gestos. No hay grandes momentos dramáticos, como decía antes, sino una manera de infiltrar esa relación de poder, de dominio, en la vida cotidiana, poco a poco, a través de comportamientos o de cosas aparentemente pequeñas. Quién decide dónde se está, dónde se vive; quién ocupa un determinado espacio; quién puede salir y quién no; quién puede hablar y quién no; quién decide cuándo se come, qué se come...

Esas pequeñas manifestaciones del poder se van filtrando en lo cotidiano, en el día a día. No mediante violencia física ni grandes discursos, sino condicionando los movimientos, los hábitos, la proximidad con los otros, la forma de estar en la casa... Así es como se interioriza la autoridad del otro, hasta llegar a un momento en el que el poder está tan interiorizado que ya ni siquiera es necesaria la presencia física del otro.

En el caso de las niñas, por ejemplo, en *Las iras*, la conducta, los movimientos, la reacción corporal... Todo está ya tan modificado que forma parte del hábito, de algo espontáneo. Se evitan determinados lugares, se respetan determinados límites. Ya no hace falta que el poder siga manifestándose de forma visible y constante, porque ya ha sido interiorizado.

Volvemos al ejemplo del perro. Ya no es necesario que esté el maltratador; han pasado los años y ya no está, pero el perro sigue manifestando esa necesidad de seguridad: haciéndose un ovillo, escondiéndose en un rincón donde mantiene la espalda protegida porque hay un muro, mientras controla con la mirada, el oído y el olfato todo lo que tiene delante, limitando el espacio de acceso de un posible peligro.

Y, sin embargo, el maltratador ya no está. Se ha interiorizado el abandono, se ha interiorizado el castigo.

Esta manera de ejercer el poder me interesa mucho, así como la manera en que buscamos protección, cómo intentamos no vivir en un estado constante de alerta o de vigilancia. En mis novelas no tiene por qué haber un maltrato físico explícito. Muchas veces basta una mirada o una ausencia para que cambie el comportamiento del otro personaje.

Sara Villar Martínez: En ocasiones, hay personajes que atraviesan la historia incluso desde la ausencia física. Pienso, por ejemplo, en la hermana de Coro en *De bestias y aves*, que ya solo está en los retratos o en el agua. ¿Cómo concibes la relación entre lo carnal y lo trascendente en tus textos?

Pilar Adón: Sí, esta pregunta también es muy interesante: cómo una persona, un ser, puede seguir modificando la vida de los demás incluso cuando ya no está. Son ausencias que ocupan espacios muy concretos y muy evidentes, a veces incluso con más intensidad que algunas presencias.

Hay una idea que me interesa mucho: la presencia en la ausencia. La de seres que, obviamente, sabemos que ya no están, como sucede en el caso de la hermana de Coro. Ella es consciente de que su hermana no está en la poza, no está en ningún lugar físico; pero, para ella, está ahí. Su presencia es para ella evidente y eso es, de hecho, lo que la salva y lo que hace que decida quedarse en Betania.

Esta presencia de quienes ya no están sigue manteniendo, en cierto modo, una materialidad. Que un cuerpo deje de estar presente no significa que esa presencia desaparezca. De alguna manera, permanece en los lugares, en los objetos y, por supuesto, en la memoria de quienes continúan aquí.

Esa forma silenciosa de presencia, carente de cuerpo físico, es algo que he tratado mucho. El cuerpo desaparece, pero, de alguna manera, aquello que significó ese cuerpo adquiere una intensidad distinta, una intensidad que permanece en los paisajes, en el agua, en la casa y, por supuesto, en la memoria.

Sara Villar Martínez: Finalmente, tus textos exigen un lector activo, alguien que complete lo que no se dice. ¿Crees que esa poética de la elipsis, de la sugerencia, se relaciona también con tu forma de representar el cuerpo, quizá como algo que nunca termina de mostrarse del todo?

Pilar Adón: Como decíamos al principio, realmente no quiero describir el cuerpo de manera exhaustiva, sino que prefiero que vaya apareciendo poco a poco a través de un gesto, de una manera de caminar, de una manera de mirar, para que el lector pueda completar lo que yo no cuento, aunque yo lo conozca.

Si yo no conociera todo de un personaje o de un lugar, por mi manera de escribir — y también mi manera de ser—, no podría escribir. Es precisamente ese conocimiento pleno de todo lo que luego me permite escamotear información, retirar datos, jugar con la forma

de la narración, porque conozco perfectamente el fondo. De otro modo, me movería con mucha inseguridad a la hora de narrar.

Además, tengo la impresión cada vez más clara de que la literatura, y en general cualquier forma de creación, pierde mucha fuerza cuando intenta contar todo. No hay nada peor, creo, que una película o una novela que, al final, quiere atar todos los cabos, cerrarlo todo, explicarlo todo... Como si fuéramos bobos y no pudiéramos darnos cuenta por nosotros mismos de lo que está sucediendo o atar los cabos sin que nos lo expliquen.

Crear un espacio, unas circunstancias, en las que el lector pueda moverse con libertad es lo que me interesa también como lectora. Poder completar, que no nos lo den todo ya masticado.

A la hora de describir los cuerpos de los personajes pasa un poco lo mismo: no hace falta describir un rostro entero, con todos los detalles, para que el personaje exista. Basta la forma de una mano, una cicatriz..., y con eso ya es suficiente.

Tampoco en la vida diaria conocemos del todo a las personas. Nadie se muestra completamente; siempre queda algo que intuimos más que sabemos. Igual que sucede en la vida, me gusta que la literatura también mantenga esa parcela de misterio para que los personajes llamen a los lectores y estos participen en su creación.

Todo tiene que ver con esta palabra que hemos usado ya varias veces: percepción. Cómo se percibe el espacio, cómo se percibe la relación con el entorno, con los animales, con la ausencia, con la amenaza, con la belleza... El lector o la lectora puede completar esa experiencia desde su propia percepción del mundo y aplicarla a los personajes.



MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR, *LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD*, EDICIÓN DE ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS, MADRID, CÁTEDRA, 2024, 201 PP.

¿Qué lugar ocupa hoy María de Zayas y Sotomayor en el teatro del Siglo de Oro español? Durante décadas, su comedia fue leída como una rareza dentro del canon áureo y como una obra de poco impacto crítico en un contexto en el cual nombres como Lope de Vega o Calderón de la Barca dominaban la escena teatral. Sin embargo, en el siglo XX, cuando Manuel Serrano y Sanz realiza la primera transcripción de la comedia en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* (1903), se comienza a generar un interés por esta obra en la que Zayas propone una mirada distinta sobre las relaciones afectivas y de poder.

Enrique García Santo-Tomás es un estudioso de la literatura y la cultura españolas de la Edad Moderna autor de libros como *María de Zayas y la imaginación crítica. Bibliografía razonada y comentada* (2022) y de varias ediciones críticas de otros autores del Siglo de Oro como Lope de Vega o Tirso de Molina. En la Universidad de Michigan, fue director de la sección de español (2005-2006), presidente asociado (2009-2011) y presidente de posgrado (2020-2023), así como director del Programa de Estudios Medievales y Modernos Tempranos (2021-2023). Actualmente es editor general de la revista *Comedia Performance*. También ha impartido docencia en la Universidad de Brown, el Middlebury College y la Universidad de Queen's.

Esta edición crítica se divide en tres partes. En primer lugar se encuentra la introducción (pp. 9-61), en la que el editor presenta el marco crítico de la obra a través de cinco subsecciones. La primera, «María de Zayas: biografía en fragmentos» (pp. 11-17), ofrece una reconstrucción de los datos más relevantes sobre la vida de la autora y sobre su reconocimiento literario, al tiempo que subraya las dificultades que conlleva plantear un estudio biográfico completo. En cuanto a esta obra, el editor remarca la incertidumbre que rodea el contexto y el proceso escritural, aunque señala que en las últimas décadas el creciente interés de la crítica ha contribuido a un merecido impulso

de su presencia en la escena teatral. A continuación, «Creación y público» (pp. 18-24) aborda las condiciones de producción, así como su recepción crítica. En este apartado, el editor resalta la creciente fascinación suscitada por la obra, que le ha permitido pasar de ser una extrañeza dentro del repertorio áureo, a una lectura de referencia acompañada de un amplio catálogo de interpretaciones desde distintas perspectivas y disciplinas. En esta línea, recupera la valoración de estudiosos como Julián Olivares, quien señala que, así no se considere una gran obra de la época, sigue mereciendo que se lea, se comente y se estudie. Finalmente, comenta la cuestión del feminismo y las dificultades de aplicar dicha categoría de manera precisa, dado que la autora no se separa del todo del discurso moral dominante en su contexto histórico.

La sección «Ambientación y trama» (pp. 25-31) se centra en los elementos estructurales de la obra y en la configuración de su conflicto dramático. La comedia se organiza en tres jornadas, reuniendo un total de cincuenta y cuatro escenas, en las que la trama se articula en torno de las relaciones entre cuatro damas y cuatro galanes acompañados de dos criados, un paje y dos músicos. Una de las particularidades que destaca el editor es que los personajes femeninos no se encuentran subordinados a la presencia de una figura masculina — padre, hermano o esposo — que limite su margen de acción. A lo largo del apartado, García Santo-Tomás ofrece un resumen de cada jornada, al tiempo que subraya la capacidad de Zayas para representar relaciones afectivas complejas y desplegar una notable imaginación geográfica.

Por su parte, «Enredo en el deseo, deseo en el enredo» (pp. 31-54) propone una lectura del funcionamiento del deseo y los celos como motores de la trama teatral. Para ello, dialoga diversas propuestas de la crítica más reciente, citando a estudiosos de la obra de Zayas como Julián Olivares, Sharon Voros, Teresa Ferrer Valls, Isabel Colón Calderón o Gwynn E. Campbell, entre otros. Autores que abordan cuestiones como el problema moral, el rendimiento dramático, la construcción y significado de los personajes, las mudanzas amorosas o la restauración final del orden. Asimismo, una de las cuestiones más sugerentes de estas lecturas es el debate a propósito de la sororidad o solidaridad entre las mujeres de la obra. El editor subraya, además, que se trata de una obra que elude cualquier etiqueta o encasillamiento genérico, rasgo que ha contribuido a una constante renovación del interés para el público y la crítica del siglo XXI.

Finalmente, «Fortuna escénica de *La traición en la amistad* (1997-2023)» (pp. 54-61) examina la trayectoria reciente de la obra en el ámbito de la representación teatral, destacando el papel del público contemporáneo en la permanencia de la comedia en los escenarios actuales. Repasa una variedad de puestas en escena en Estados Unidos, España y algunos países de Latinoamérica. Entre ellas, una de las primeras representaciones en la Capilla del Centro Cultural Montecarmelo de

Natalia Lizeth Menco Tovar (2026), «María de Zayas y Sotomayor, *La traición en la amistad*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2024, 201 pp.», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 376-378.

Santiago de Chile en 1997, dirigida por Rocío Mendoza-Pliscoff; así como una de las más recientes, presentada en el Teatro Repertorio Español de Nueva York en 2023, dirigida por Ana Luz Zambrana. Como señala García Santo-Tomás, esta renovación escénica pone de manifiesto la capacidad de la obra para trascender el espacio y tiempo, mostrando lo maravillosa que puede llegar a ser la experiencia de lo clásico.

En una segunda parte, el editor explica la sinopsis de la versificación así como las características y decisiones a propósito de su edición, acompañado de diversas noticias bibliográficas y de la bibliografía final que recoge el entramado crítico en torno a la comedia. Por último, la tercera parte del volumen ofrece la transcripción y anotación del texto *La traición en la amistad* (pp. 87-201), a la cual se añaden notas aclaratorias pertinentes.

El estudio logra articular distintas líneas de interpretación a propósito de la comedia e invita a reconsiderar su posición en el canon teatral del siglo XVII, así como a repensar las distintas dinámicas a propósito de cuestiones como la sororidad, el género y la sociabilidad que articulan la obra. Considero que establece un importante diálogo con las tensiones interpretativas de la crítica actual, exponiendo de igual forma cuestiones relevantes que pueden guiar —o aportar— a las distintas lecturas del público contemporáneo.

Si bien el estudio introductorio realiza una relevante contextualización histórica y escénica buscando evitar lecturas anacrónicas, en ocasiones podría detenerse más en detalle en aspectos más formales de la dramaturgia que pueden enriquecer aún más la lectura del texto, mostrando la complejidad teatral que lo acompaña. Con todo, estos aspectos no restan valor al riguroso trabajo de fijación y modernización, ni a la claridad metodológica que ofrece.

En conclusión, la nueva edición de *La traición en la amistad* realizada por Enrique García Santo-Tomás constituye una intervención crítica relevante en los estudios sobre María de Zayas al replantear su lugar en la tradición teatral del siglo XVII, así como en ofrecer a los lectores herramientas para su lectura.

NATALIA LIZETH Menco TOVAR
<https://orcid.org/0009-0001-4767-6775>
natalia.menco@estudiante.uam.es
 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID