

Memoria, metatexto y posthumanidad

Formas de pensar el cuerpo en las culturas hispánicas

Òscar Ferrer
Tania Flores
Miguel Àngel Lama
Oliver Wilson-Nunn (eds.)



© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Memoria, metatexto y posthumanidad

Formas de pensar el cuerpo en las culturas hispánicas

Òscar Ferrer
Tania Flores
Miguel Ángel Lama
Oliver Wilson-Nunn (eds.)

Memoria, metatexto y posthumanidad

Formas de pensar el cuerpo en las culturas hispánicas

XVIII Congreso Internacional ALEPH



Cáceres
2023

Esta obra ha sido objeto de una doble evaluación, una interna, llevada a cabo por el consejo asesor del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, y otra externa, efectuada por evaluadores independientes de reconocido prestigio en el campo temático de la misma.

- © Los autores, para esta edición
- © Óscar Ferrer, Tania Flores, Miguel Ángel Lama y Oliver Wilson-Nunn (eds.), para esta edición
- © Universidad de Extremadura, para esta edición

Tipografía utilizada: Bembo Std (para cubierta y páginas iniciales) y Cantoria MT Std (para el texto de la obra).

Imagen de cubierta: Teniers, David, *Operación quirúrgica*, siglo XVII, óleo, alto: 38 cm, ancho: 61 cm (Nº P001802). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones
Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)
Tel. 927 257 041; Fax 927 257 046
publicac@unex.es
<https://publicauex.unex.es>

Maquetación y edición multimedia: Dosgraphic, s. l.

E-ISBN: 978-84-9127-153-6 (edición digital)

Dehesa Repositorio
Institucional

Acceso abierto en el Repositorio Institucional de la Universidad de Extremadura



ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
Introducción	9
<i>Los editores</i>	

MEMORIAS Y TESTIMONIOS HISTÓRICOS

Las mujeres en las cárceles de Franco: encarcelamiento, corporalidad y género.....	23
<i>Mia Parkes</i>	
«Un espacio de voces que terminan por constituir cuerpos»: resistencias decoloniales en la novela polifónica <i>La parábola de Carmen la Reina</i> (1992) de Manuel Talens	37
<i>Marta J. Sanchís Ferrer</i>	

GENERO, SEXO Y EL CUERPO METATEXTUAL

«Este oficio de aconchar»: sexo y culto al cuerpo en <i>La Lozana andaluza</i>	55
<i>Lucía Pascual Molina</i>	
El bovarismo en <i>La incógnita</i> (1888-1889) y <i>Realidad</i> (1889) de Benito Pérez Galdós. El caso de Augusta Cisneros.....	79
<i>Diana Nastasescu</i>	
Lenguaje, cuerpo y maternidad: <i>El arrecife de las sirenas</i> de Luna Miguel.....	99
<i>Leticia Millán</i>	

LAS FRONTERAS DEL CUERPO HUMANO

Una aproximación al cuerpo posthumano en el cine español	125
<i>Lara López Millán</i>	

<i>Cuerpos vivos y muertos, caricias de algo oscuro – Poéticas del cuerpo monstruoso durante la crisis del VIH/sida en España.....</i>	143
<i>María Beas</i>	
Cuerpos que (se) miran: hacia una textualización de la sangre y la muerte en <i>Sangre en el ojo</i> (2012), de Lina Meruane, y <i>La resta</i> (2014), de Alia Trabucco Zerán.....	163
<i>Manuela Palazuelos Parada</i>	
Datos de las autoras.....	183
Datos de los editores.....	187

INTRODUCCIÓN

LOS EDITORES

Este libro surge de los debates sobre las diversas perspectivas críticas hacia la corporalidad y la corporeidad mantenidos en el XVIII Congreso Internacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica (ALEPH), «Formas de pensar el cuerpo en las culturas hispánicas», del 22 al 25 de agosto de 2022 en la Universidad de Cambridge. En esta edición del congreso, más de sesenta ponentes expusieron sus trabajos sobre las múltiples maneras en las que las producciones culturales, tanto en Europa como en América Latina, han abordado el cuerpo desde la Edad Media hasta nuestros días. Dentro de la diversidad de perspectivas teórico-metodológicas debatidas, se destacaron cuatro líneas temáticas principales: «El cuerpo como instrumento de pensamiento»; «Cuerpo(s): normatividades y subjetividades»; «El cuerpo como ente histórico, político, social y simbólico»; y «Cuerpos no humanos, inhumanos y posthumanos». Cada uno de estos temas nos instó a examinar el rol de los cuerpos en la construcción y deconstrucción de divisiones sociales, culturales y políticas de gran relevancia: pasado y presente; cuerpo y mente; diferencias de género, clase, raza y especie. La estructura de este libro responde a la necesidad de abordar tales divisiones de manera crítica e integradora.

Por ello, este libro se divide en tres partes que se inspiran en las conversaciones provechosas que tuvimos esos días en Cambridge: «Memorias y testimonios históricos»; «Género, sexo y el cuerpo metatextual»; y «Las fronteras del cuerpo humano». Estos tres ejes temáticos son una muestra, necesariamente limitada, de los trabajos que se están realizando en este momento relacionados al lugar de la corporalidad en las producciones culturales del mundo hispánico. Cada uno de los ocho capítulos que forman parte de estas tres secciones interviene en el campo que le corresponde y contribuye de manera decisiva a los estudios culturales en general. Esperamos que los tres ejes temáticos que hemos establecido para esta colección sirvan para nutrir el diálogo entre los escritos de nuestros ocho colaboradores.

La primera parte de esta colección, titulada «Memorias y testimonios históricos» y conformada por los capítulos «Las mujeres en las cárceles de Franco: encarcelamiento, corporalidad y género» de Mia Parkes y «*Un espacio de voces que terminan por*

construir cuerpos: resistencias polifónicas en la novela La parábola de Carmen la Reina (1992) de Manuel Talens» de Marta J. Sanchís Ferrer, permite una aproximación al uso que se da de las fuentes literarias para poder narrar hechos pasados, poniendo de relieve la consecuente intersección entre narrativa e historia. En este capítulo se encuentran distintos géneros, no siempre de fácil definición, que, sin embargo, destacan por su carácter poroso: autobiografías y memorias no ficticias, aún si noveladas, se presentan a sí mismas como testimonio verídico de las experiencias de sus autoras, lo que las pone en relación con aquella parte de veracidad que se intuye también en toda novela histórica. No cerrada a un solo propósito, la novela histórica se ha constituido como herramienta de múltiples objetivos, Jerome de Groot enumera algunos como la construcción nacional¹, tan típica del siglo XIX, o el desafío a los discursos e historiografías imperantes. Al fin y al cabo, cabría recordar que, desde su lectura marxista, Lukács elogiaba la obra del que tradicionalmente se ha considerado el padre del género, sir Walter Scott, por la intuición, en ella desplegada, de la fuerza de la masa agrupada. De un modo que, pese a lo social de sus reivindicaciones, no deja de lado la subjetividad de sus personajes, las obras recogidas por Mia Parkes y Marta J. Sanchís Ferrer, pertenecientes ya a finales del XX y principios del XXI, se encumbran como medio a través del cual dar voz a los colectivos tradicionalmente acallados mediante la violencia de los poderes fácticos, dando testimonio, a la par, no solo de lo sufrido, sino que también de otras posibilidades no alcanzadas en la construcción nacional de España.

Mia Parkes nos presenta su texto, «Las mujeres en las cárceles de Franco: encarcelamiento, corporalidad y género», en el que analiza la experiencia del «testimonio carcelario» a través de las obras de cinco autoras españolas: Juana Doña, con su *Desde la noche y la niebla* (1978); Ángeles García-Madrid, con *Réquiem por la libertad* (1982); Lidia Falcón y sus *En el infierno: ser mujer en las cárceles de España* (1978) y *Camino sin retorno* (1992); Tomasa Cuevas, con *Presas* (2005); y finalmente, *Cárcel de Ventas* (2016), de Mercedes Núñez Targa. A través de distintos formatos, tales como la entrevista, la narración y la autobiografía, el testimonio carcelario se convierte en el medio que permite la reconstitución del trauma, así como expresar el dolor y sentimientos vividos por la autora, y cruzar la frontera de la prisión para dar conocimiento en sociedad de la experiencia sufrida.

Valiéndose de autores como Julia Kristeva, Parks se adentra en la definición de «lo abyecto», situando a la mujer republicana encarcelada en el centro de un proceso de deshumanización franquista, por el que dichas mujeres se convierten en las víctimas de un proceso de tortura cuyo objetivo es la erradicación de su identidad, una identidad que no muestra validez bajo los parámetros ideológicos del nuevo

¹ Para más información véase de Groot, Jerom: *The Historical Novel*, Routledge, 2010.

sistema dictatorial. La autorrepresentación del cuerpo femenino permitirá una triple función: además de dar lugar a una respuesta emocional por los abusos padecidos, la corporalidad descrita por sus autoras se erige tanto como herramienta de denuncia, como forma de resistencia; denuncia encaminada a demostrar la verdadera fragilidad del régimen, y forma de resistencia que permite la reafirmación de la subjetividad de la víctima.

Mediante el análisis de las seis obras mencionadas, la autora del capítulo muestra las hipocresías de un franquismo que ha perdido toda credibilidad como régimen cristiano y que permite un desdoblamiento de «lo abyecto». Parks examina el modo por el que el proceso deshumanizante deja de darse de modo unidireccional, participando las mujeres de un cambio de narrativa en el que también los verdugos son descritos, entre otros epítetos, como bestias. La lectura del capítulo permite comprender cómo el cuerpo femenino, en su resistencia ante la objetivación, consigue subrayar la subjetividad de la mujer republicana y recomponer la ruptura de su «yo».

La subyugación del cuerpo, sin embargo, no se limita al encarcelamiento y la tortura. La novela histórica ofrece todavía otros procedimientos, tales como la desposesión de la propiedad o la imposibilidad de acceder a ella, una propiedad que en el texto de Marta J. Sanchís Ferrer se identifica con la tierra agraria del sur español. En «*Un espacio de voces que terminan por construir cuerpos: resistencias polifónicas en la novela *La parábola de Carmen la Reina* (1992) de Manuel Talens*», la autora lleva a cabo un estudio de la relación entre la corporalidad y la narración de la colonialidad en *La parábola de Carmen la Reina*, una novela escrita por Manuel Talens y publicada en 1992, fecha que, como es bien sabido, marca el cuatricentenario de varios hitos históricos importantes. El texto de Talens, el cual toma lugar en un pueblo ficticio de la Alpujarra, obliga a Sanchís Ferrer a recurrir no sólo a teóricos decoloniales como Walter Mignolo y Catherine Walsh para desarrollar una definición de la colonialidad, sino también a la propuesta de Javier García Fernández acerca del lugar imprescindible de la conquista de Granada en la creación de una matriz de poder colonial que marcó a Granada al mismo tiempo que cambió el curso de la historia al otro lado del mar Atlántico.

Partiendo de la observación de García Fernández que el latifundismo andaluz, que después deviene en el latifundismo hispanoamericano, tiene sus orígenes en el reparto de tierra después de la conquista de Granada, Sanchís Ferrer se centra en la importancia del tema de la desposesión de la tierra en la novela de Talens. La autora demuestra que, al narrar las experiencias y vivencias de los jornaleros andaluces del siglo XIX y del principio del siglo XX, la novela representa una parte de lo que García Fernández llama el sistema de «colonialidad interna estructural» al que fue sometida Andalucía a lo largo de más de cuatro siglos. De este modo, el texto de Sanchís Ferrer historiza y contextualiza la temática de la novela de Talens, permi-

tiendo que la autora tome cuenta de y analice varios hilos novelísticos que remiten a la conquista de Granada.

Al adentrarse en la desposesión de la tierra en *La parábola de Carmen la Reina*, Sanchís Ferrer encuentra con que esta desposesión «va a enlazarse a la desposesión del propio cuerpo, puesto que el latifundismo colonial también pretende controlar a los/las gitanas, los/las jornaleras». Si la desposesión de la tierra sirve como el telón de fondo de la novela, la desposesión del cuerpo sirve como el motor del argumento novelístico, el elemento que permite que la novela avance. Sanchís Ferrer constata la forma en que los personajes luchan por «re-existir», una lucha que significa en varios casos la lucha por la autonomía corporal. Para Sanchís Ferrer, la segregación racial, la encarcelación, la tortura y el asesinato representadas en la novela de Talens ilustran las posibilidades vitales para los que eligen intentar «re-existir» en lugar de dejar que sus cuerpos sean mercantilizados. La autora también señala las alusiones bíblicas de la novela, planteando la cuestión de si el asesinato de Carmen con la que cierra Talens podría relacionarse en algún modo con la muerte de Jesucristo y todas las implicaciones corporales-espirituales que eso conlleva.

Son estas alusiones bíblicas que permiten que Sanchís Ferrer una su análisis de la implantación de la colonialidad en los cuerpos de los jornaleros con su análisis de la narración dentro de la novela de lo que Anibal Quijano llamaría la colonialidad del conocimiento. La autora sostiene que la novela de Talens «contiene una revisión de la Historia con mayúsculas» mediante su estructura polifónica, su escepticismo hacia la absolutización de la verdad, el juego irónico de su título y su parodia de la Biblia. Todos esos elementos, Sanchís Ferrer nos muestra, subvierten la narrativa historiográfica de la conquista de Granada –esa narrativa de unificación nacional, religiosa, racial y lingüística, una narrativa que al fin y al cabo depende de y reproduce el ejercicio de control sobre ciertos cuerpos. La autora acierta en su análisis de la profunda ironía de los nombres bíblicos de María de los Desamparados Montoya y Jesús Cordero, dos de los personajes que más ejemplifican epistemologías no-hegemónicas.

El texto de Sanchís Ferrer hace hincapié en el hecho de que, sobre todo en las culturas hispánicas, el cuerpo se encuentra incrustado en procesos y realidades coloniales, poscoloniales y decoloniales, recordándonos de lo precisas que son marcas teóricas que nos ayuden a percibir estos registros corporales. Esta necesidad analítica se vuelve aún más urgente cuando tenemos ante nosotros a testimonios históricos en cuyas páginas el cuerpo desafía la Historia en sí.

La segunda parte de esta colección, titulada «Género, sexo y el cuerpo meta-textual», está conformada por tres capítulos cuyos objetos de estudio abarcan tres siglos distintos de la literatura española: «“Este oficio de aconchar”»: sexo y culto al cuerpo en *La Lozana andaluza*» por Lucía Pascual Molina, «El bovarismo en

La incógnita (1888-1889) y *Realidad* (1889) de Benito Pérez Galdós. El caso de Augusta Cisneros» por Diana Nastasescu y «Lenguaje, cuerpo y maternidad: *El arrecife de las sirenas* de Luna Miguel» por Leticia Millán Fanconi. Esta parte del libro examina la auto-reflexividad en la literatura para pensar la forma en que el cuerpo generizado y sexuado produce la literatura y el lenguaje tanto como la forma en la que la literatura y el lenguaje producen el cuerpo generizado y sexuado. Tomando como sus puntos de partida el carácter intertextual y/o metatextual de los textos que examinan, Pascual Molina, Nastasescu y Millán Fanconi amplían el marco de la investigación en sus respectivos campos al introducir el cuerpo como una unidad analítica vinculada a la metatextualidad. Esta intervención requiere que las tres autoras se enfrenten a un concepto normativo, hegemónico y monolítico del «cuerpo femenino» y que en su lugar piensen el proceso por el cual ciertos cuerpos son sexuados y generizados, además de la representación de los resultados de este proceso dentro y fuera de la literatura. Dado el aspecto extraliterario de este proyecto, estos tres capítulos se ven obligados a desafiar los límites de la literatura y el lenguaje y centrarse en textos que hacen lo mismo, planteando la cuestión de qué se visibiliza cuando estudiamos el cuerpo sexuado y generizado como uno de los sitios en los que se produce la cultura.

La relevancia de esta cuestión, inclusive para la literatura del siglo XVI, es puesta en relieve por la admirable atención al detalle de Pascual Molina. A lo largo de su texto, la autora realiza un estudio comprensivo de los términos corporales y sexuales que aparecen en *La Lozana andaluza* y de los códigos léxicos que los encubren, encontrándose con que en este texto, el cuerpo contiene una «doble dimensión de objeto de cuidado y fuente de placer sexual». Basándose en el compendio que ella misma construye, Pascual Molina concluye que la protagonista de la novela «construye su identidad y su genuina forma de relación con el mundo de la marginalidad y la prostitución de una Roma disoluta por medio de la explotación de todas las posibilidades de su cuerpo». El hallazgo de Pascual Molina —el hecho de que en *La Lozana andaluza* la relacionalidad habite en los usos del cuerpo, y que esos usos habiten en códigos léxicos y en el lenguaje de la novela— complica nuestro entendimiento de los vínculos entre la corporalidad y el lenguaje. Sin desplazar o restarle importancia a la autonomía corporal en *La Lozana andaluza*, Pascual Molina nos muestra el cuerpo en diálogo con su entorno. De este modo, la autora interviene en los estudios de la literatura moderna temprana para argumentar que el cuidado cosmético del cuerpo y las relaciones sexuales no se deberían tratar como temas independientes.

Para todo aquello, Pascual Molina nos remite a *La Celestina*, insistiendo en la necesidad de leer ambas obras como insertas dentro de una tradición. Además de señalar varios sitios intertextuales en los que *La Lozana andaluza* se refiere a *La Celestina* de una forma explícita, la autora establece una genealogía entre las dos

obras con respecto al uso de la palabra *labrar* para describir los oficios de las dos protagonistas. Junto con *coser*, *tejer*, *hilar*, *tejido*, *alfiler* y *alfiletero*, el vocablo *labrar* forma parte de un campo semántico que se despliega eufemísticamente y literalmente a la vez. Estas palabras, nos enseña Pascual Molina, están ubicadas en un continuo de actividades de las que se ocupaban los personajes del sexo femenino en las dos obras, desde bordar camisas a coser las vaginas de mujeres que querían hacerse pasar por vírgenes a emprender relaciones sexuales. A pesar de que en algunos momentos estos términos funcionan en lo que Pascual Molina denomina «sentido recto, sin connotación sexual», en su mayor parte, se refieren a la actividad sexual, a las formas de gestionar la labor sexual y al cuidado del cuerpo con el fin de participar en relaciones sexuales. Siguiendo a otros estudiosos que han investigado el tema, sin embargo, Pascual Molina nos recuerda que tanto *La Lozana andaluza* como *La Celestina* recogen esta doble significación de las convenciones lingüísticas populares.

La atención que la autora les presta a las dimensiones intertextuales y metatextuales de *La Lozana andaluza* no sólo le permite contextualizar apropiadamente esa obra dentro de la historia literaria española, sino que también le permite ir más allá de los estudios del «código sexual» y las «alusiones eróticas» de *La Lozana andaluza* y sus antecedentes para vislumbrar la forma en que ese código se encuentra arraigado en una red léxica que parte desde del cuerpo «como fuente de placer físico, estético y económico, indisolublemente unidos». Es irónico que, al centrarse en el cuerpo en lugar de las relaciones sexuales, Pascual Molina se encuentre con una unidad analítica que visibiliza la relacionalidad: La habilidad de Aldonza y de las otras mujeres en la obra de producir placer, una experiencia estética y dinero a través de la explotación de sus cuerpos es casi siempre un proceso relacional. Al fin de cuentas, esa relacionalidad no se limita a lo que vincula un cuerpo con otro, ya que el análisis de Pascual Molina también ilumina la naturaleza mutuamente constitutiva de la corporalidad y el lenguaje, tanto fuera como dentro de la literatura.

Lo extraliterario vuelve a cobrar importancia en el capítulo de Nastasescu. Por su parte, Nastasescu indaga en el tema del cuerpo de la lectora decimonónica y su representación en la novela realista/naturalista española. Este capítulo aborda el desdibujamiento de los límites entre la realidad y la ficción para las lectoras decimonónicas con el fin de pensar la «función vital» de la literatura y realizar una crítica feminista de dos novelas galdosianas que plantean ese desdibujamiento. Al fin de cuentas, el análisis de Nastasescu le permite no sólo intervenir en los estudios galdosianos para ubicar *La incógnita* y *Realidad* en lo que ella denomina «un corpus secundario de novelas de adulterio», sino también le permite teorizar la importancia del cuerpo en representaciones literarias del bovarismo. Como bien afirma Nastasescu, «el mismo cuerpo que es el punto de partida y demarca de sus lecturas, también se ve afectado por ellas».

Comprometida a una crítica feminista de *La incógnita y Realidad*, la autora se esfuerza para reconstruir fielmente la función y la representación de Augusta Cisneros dentro de estas novelas tanto como para pensar las posibilidades morales, existenciales y literarias de este personaje a través del pensamiento existencialista de Simone de Beauvoir. El primer objetivo lo consigue al identificar a *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert como un antecedente literario de *La incógnita y Realidad* y al contextualizar estas dos novelas galdosianas dentro de la tradición de la novela de adulterio. La biología de Galdós, Nastasescu nos muestra, es esencialmente metatextual: Más que interesarse en el fenómeno del adulterio en sí, *La incógnita y Realidad* se interesan en la posibilidad que la literatura sirva como ímpetu al adulterio, sobre todo para las mujeres decimonónicas, y entran en diálogo con otras novelas de la misma época que se ocupan de esa cuestión. El análisis de Nastasescu, sin embargo, matiza los estudios del bovarismo literario al reconocer que «la ‘enfermedad’ de la protagonista» tiene su origen en «la imposibilidad de realizar su propia trascendencia, de buscar su felicidad, a través de la transferencia de lo leído a la realidad. Augusta, debido a la esfera inexistente de su acción social, está condenada a la inmanencia».

Es aquí que Nastasescu interviene para sugerir el cuerpo como una unidad de análisis fundamental. La propuesta de Nastasescu —la cual registra que, al igual que otras novelas de adulterio, *La incógnita y Realidad* logran captar la frustración, el anhelo de una «nueva moral» y el tedio vividos por Augusta a pesar de también «castigar» su comportamiento y culparla por haber roto el contrato social— requiere una interpretación de la relación entre el cuerpo generizado y sexuado de la mujer, sus «disposiciones psicológicas» y sus «disposiciones sociales». A lo largo de su análisis, Nastasescu muestra no sólo que esas disposiciones pasan por el cuerpo, sino que también se transforman por medio de experiencias somáticas como la lectura. El problema de Augusta, según Nastasescu, se encuentra en el hecho de que «a través de la lectura cambia la percepción física de sus necesidades carnales», resultado este del carácter «autorreferencial» de la forma de leer del personaje de Galdós.

Al investigar la dimensión metatextual del bovarismo en *La incógnita y Realidad*, este texto piensa la lectora decimonónica como un hecho histórico y un personaje de la novela realista/naturalista a la vez. Nastasescu insiste en la necesidad del pensamiento feminista para desarrollar una interpretación de ambas manifestaciones de la lectora decimonónica y el brecho que se abre entre ellas, reivindicando así la moralidad del adulterio de las mujeres representadas en estas obras y deconstruyendo la imagen de la «mala lectora». Que el cuerpo sea la analítica más provechosa para este proyecto ilumina la íntima relación entre la literatura y el cuerpo, tanto al nivel diegético como al nivel extradiegético.

La experiencia somática a la cual Nastasescu otorga tanta importancia encuentra ecos en el capítulo de Millán Fanconi, la cual aborda la relación que se da entre

corporalidad y maternidad en la obra de la poetisa española Luna Miguel. En el escrito se pone en relación el poemario *El arrecife de las sirenas* (2017) con otras de las obras anteriores de Miguel: *La tumba del marinero* (2013) y *Los estómagos* (2015), una tríada en la que, según Millán Fanconi, la poetisa cierra, y va más allá, del círculo que se da entre la muerte de su madre y la concepción de su hijo. El cuerpo se explica como el centro de una poesía que encuentra en esa materialidad un modo y un lenguaje con el que interactuar con la realidad que envuelve a Miguel. De este modo, la autora del capítulo nos muestra cómo la experiencia del cuerpo se entreteje con la modalidad de la escritura autobiográfica.

Millán introduce *El arrecife de las sirenas* como parte de una tradición más amplia conformada por la autobiografía femenina, género que puede alzarse como respuesta a la hegemonía del patriarcado. Así, se explora cómo la reivindicación de la multiplicidad y la introducción de la diversidad permiten una recuperación tanto de la palabra como de la vida y cuerpo femeninos. Con el objetivo de poner la obra en un contexto teórico adecuado, Millán nos ofrece un marco de referencia acerca del pacto y texto autobiográfico, describiendo las características de estos y exponiendo su función social, todo ello atendiendo a las opiniones de autores como Lejeune, Barthes y Derrida.

En los poemarios de Luna Miguel pues, se observará una naturaleza autobiográfica, marcada por experiencias como la enfermedad de la madre (*La tumba del marinero*) o el veganismo (*Los estómagos*), en estrecha relación con un cuerpo que permite estar en contacto con el mundo. Los sentidos, los fluidos, la espacialidad, o la mezcla entre palabra y cuerpo mediante las respuestas fisiológicas, servirán en el capítulo como ejemplificación de la importancia de una corporalidad que puede trascender al individuo singular para volverse más amplia mediante la maternidad expresada en *El arrecife de las sirenas*. Una maternidad que Leticia Millán observará en relación a la muerte de la progenitora.

La tercera parte de esta colección lleva el título de «Las fronteras del cuerpo humano» y está conformado por tres capítulos que problematizan la supuesta neutralidad del «cuerpo humano» al analizar su interrelación con varios cuerpos leídos como no humanos, inhumanos o posthumanos, entre ellos animales, cyborgs y monstruos: «Una aproximación al cuerpo posthumano en el Cine Español» de Lara López Millán, «*Cuerpos vivos y muertos, caricias de algo oscuro* – Poéticas del cuerpo monstruoso durante la crisis del VIH/sida en España» de María Beas Marín y «Cuerpos que (se) miran: hacia una textualización de la sangre y la muerte en *Sangre en el ojo* (2012), de Lina Meruane, y *La resta* (2014), de Alia Trabucco Zerán» de Manuela Palazuelos Parada. En estos textos se analizan películas, poemas, ilustraciones y novelas de ambas orillas del Atlántico en donde las fronteras porosas del cuerpo humano generan ansiedades, deseos y fantasías que giran en torno al género, a la sexualidad

y a la enfermedad. Estos capítulos están marcados tanto por una atención crítica a la violencia que la teoría biopolítica identifica en el menosprecio por los cuerpos que caen fuera de la norma cis, heterosexual, masculina, blanca, «sana» y humana como por una sensibilidad hacia las posibilidades, resaltadas por la teoría posthumanista, de reapropiar estos mismos cuerpos subversivamente.

En su texto, «Una aproximación al cuerpo posthumano en el Cine Español», Lara López Millán aborda las cuestiones éticas y morales que surgen de la interrelación posthumana entre cuerpos humanos y tecnología en cuatro películas españolas: *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), *EVA* (Kike Maíllo, 2011), *Autómata* (Gabe Ibáñez, 2014) y *Proyecto Lázaro* (Mateo Gil, 2016). En estos films se cuestionan los límites corporales del ser, el alma y la conciencia a través de lo que López Millán denomina «la fantasía criogénica» y «la evolución humana hacia el cyborg». La tecnología y la ciencia parecen prometer la posibilidad de trascender la vida material del cuerpo pero esta trascendencia queda restringida por ansiedades relacionadas a la construcción del sujeto, al deseo sexual, al género y a la clase social.

López Millán sitúa su análisis en diálogo con las ideas posthumanistas de teóricas como Rosa Braidotti y Donna Haraway y con la ya rica tradición de estudios sobre la centralidad del cine en la difusión de ideas, fantasías y ansiedades posthumanas. A pesar de la importancia de este marco teórico en la academia anglosajona, los análisis del posthumanismo en el cine español son relativamente pocos. En las cuatro películas españolas analizadas por López Millán, la autora identifica relaciones entre cuerpo y tecnología más sutiles que los tropos comunes de los robots y los ordenadores frecuentemente examinados en los estudios posthumanistas del cine.

No obstante las diferencias entre «la fantasía criogénica» y «la evolución humana hacia el cyborg», en todas las películas analizadas los cuerpos posthumanos desestabilizan una serie de dualidades y dicotomías de gran significancia ética y política: el pasado analógico y el presente tecnológico, la vida y la muerte, la libertad individual y la imposición de condiciones no deseadas. López Millán enfatiza estos dilemas para concluir que, en estos films, la relación entre los humanos y la posthumanidad está definida por frustraciones y dificultades.

En el capítulo «*Cuerpos vivos y muertos, caricias de algo oscuro – Poéticas del cuerpo monstruoso durante la crisis del VIH/sida en España*» de María Beas Marín, el cuerpo que desafía las fronteras normativas de «lo humano» es el monstruo en la España de las dos primeras décadas de la epidemia de VIH/sida (1980-1999). Mediante el análisis de la película *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999), la serie ilustrada *El Vampiro* (Naya, 1983-1987) y los poemarios *Empalador* (1980) y *En rojo* (1985) de Eduardo Haro Ibars, Beas Marín examina cómo la llamada contracultura española participa en la construcción y la reapropiación subversiva de «lo monstruoso».

Beas Marín se vale de las teorías biopolíticas de Michel Foucault y Roberto Esposito para dar cuenta de la construcción social y discursiva de la «monstruosidad» del cuerpo enfermo en relación con la creación de comunidades y estratificaciones sociales. Si los aparatos jurídicos, periodísticos, médicos y religiosos construyen el cuerpo enfermo como una amenaza a lo que Esposito denomina la «inmunidad» de la «comunidad», en las obras examinadas por Beas Marín el cuerpo enfermo se convierte en una figura que abre la posibilidad de imaginar otras comunidades que incluyan a los cuerpos «monstruosos» que desafían la centralidad y neutralidad del cuerpo masculino cis heterosexual de clase media. Atenta a la intensa carga afectiva del arte que analiza, Beas Marín identifica el deseo, la lucha y la ternura como elementos claves en la construcción de identidades complejas, colectivas y «humanimales» que se distinguen del monismo exclusivo, normalizador e individualista de las identidades estatistas.

La «animalización» del cuerpo es, a su turno, una de las ideas centrales de «Cuerpos que (se) miran: hacia una textualización de la sangre y la muerte en *Sangre en el ojo* (2012), de Lina Meruane, y *La resta* (2014), de Alia Trabucco Zerán» de Manuela Palazuelos Parada. En este capítulo, Palazuelos Parada analiza «la mirada sangrante» y «la mirada moratoria» en dos textos de dos autoras chilenas como estrategias corporales y textuales de resistencia a y fuga de los discursos oficiales. La autora se vale de los aportes de estudiosas como Nelly Richard y Mabel Moraña para situar la corporalidad personal y afectiva de estas dos obras en el contexto social y culturalmente inestable de la posdictadura chilena, en donde la política es biopolítica, es decir que la violencia, la ausencia y la presencia de los cuerpos son asuntos inevitablemente políticos. Tal como en el texto de Beas Marín, aquí se aborda lo político y lo biopolítico a través del concepto de la comunidad. En estos textos, la comunidad, Palazuelos Parada argumenta, está estrechamente vinculada a la textualización politizada del cuerpo, sea del cuerpo enfermo en *Sangre en el ojo*, sea del cuerpo ausente y/o muerto en el caso de *La resta*.

La lectura que hace Palazuelos Parada de estos dos textos permite comprender cómo la escritura puede dinamizar la inestabilidad de los cuerpos para fines políticos, entre lo ocular y lo material, lo humano y lo animal, la presencia y la ausencia, el rencor y la nostalgia. Las formas narrativas y textuales de estas novelas hacen que la subjetividad tome cuerpo fuera de los límites supuestamente rígidos del yo y se materialice como «extimidad» en el espacio.

Al cabo de esta visión general de las tres partes que componen esta colección, resultan evidentes sus puntos de convergencia. Si, tal como hemos dicho, la tercera parte de este libro problematiza el concepto del cuerpo humano, podríamos establecer un continuo entre esa problematización y la que ya se había iniciado en la segunda parte del libro, donde la sexualización y generización del cuerpo de la mujer produjeron

fenómenos lingüísticos-literarios dignos de los estudios de nuestras colaboradoras. De igual modo, estas mismas colaboradoras ponen de relieve la importancia de historizar los fenómenos que describieron, y dados sus análisis, no sería difícil leer los textos que ellas estudian junto con los testimonios históricos en los que se centraron los dos capítulos de la primera parte de este libro. Sin embargo, los puntos de divergencia entre las tres partes que hemos establecido son igual de reveladoras. Si el cuerpo se encuentra siempre al centro de estos ocho capítulos, los objetos culturales que nuestras colaboradoras estudian a lo largo de este libro manifiestan distintas relaciones con ese cuerpo, que tras servir como portador del pasado y productor de cultura, finalmente empieza a desdibujarse.

MEMORIAS Y TESTIMONIOS
HISTORICOS

LAS MUJERES EN LAS CÁRCELES DE FRANCO: ENCARCELAMIENTO, CORPORALIDAD Y GÉNERO

MIA PARKES

La experiencia carcelaria expresada en los escritos de las mujeres que padecieron las prisiones franquistas se centra frecuentemente en el cuerpo, que se convierte en un lugar de violencia, de resistencia y de testimonio. Con este artículo, mi intención es explorar algunas de las maneras en las que estas mujeres representan y resisten una experiencia de encarcelamiento fuertemente encarnada y marcada por el género, en la que el cuerpo femenino se percibe como inhumano y abyecto por parte de las autoridades penitenciarias. Mi análisis se centrará en los textos de cinco mujeres, a los que me refiero como ‘testimonios carcelarios’: *Desde la noche y la niebla*¹, de Juana Doña, un testimonio escrito bajo un seudónimo que relata el encarcelamiento de Doña en la cárcel de Ventas, en Madrid; *Réquiem por la libertad*², de Ángeles García Madrid, un relato en tercera persona de su encarcelamiento en las cárceles de Ventas y Les Corts; *En el infierno: ser mujer en las cárceles de España*³ y *Camino sin retorno*⁴, de Lidia Falcón, el cual narra su tiempo en la cárcel de Yeserías en Madrid y otra obra de autoficción que recoge las experiencias carcelarias de su protagonista Elisa; *Presas*⁵, de Tomasa Cuevas, que está formado por una serie de entrevistas y conversaciones con otras mujeres encarceladas durante el franquismo además del testimonio de la propia Cuevas; y finalmente *Cárcel de Ventas*⁶, de Mercedes Núñez Targa, una autobiografía de su experiencia en la citada prisión. Estos textos, escritos desde varias prisiones y durante diferentes períodos de tiempo –Falcón, por ejemplo, fue encarcelada en 1974, hacia el final de la era franquista, mientras que varias mujeres que contribuyeron con el relato de sus experiencias en varios

¹ Doña, Juana: *Desde la noche y la niebla: mujeres en las cárceles franquistas*, Editorial Horas y Horas, 2012.

² García-Madrid, Ángeles: *Réquiem por la libertad*, Verlag nicht ermittelbar, D.L., Copiasol, 1982.

³ Falcón, Lidia: *En el infierno: ser mujer en las cárceles de España*, 1.^a ed., Ediciones de Feminismo, 1977.

⁴ Falcón, Lidia: *Camino sin retorno*, 1.^a ed., Anthropos, 1992.

⁵ Cuevas, Tomasa et al.: *Presas: Mujeres en las cárceles franquistas*, Icaria Editorial, 2005.

⁶ Núñez Targa, Mercè: *El valor de la memoria: de la Cárcel de Ventas al campo de Ravensbrück*, Renacimiento, 2016.

capítulos de *Presas* fueron arrestadas incluso antes del final de la Guerra Civil—, me permitirá explorar a fondo diversas representaciones del encarcelamiento de las mujeres en España. Además, los textos comprenden diversas formas literarias, tales como el formato de entrevista conversacional de *Presas*, la narración ficticia creada por Falcón en *Camino sin retorno*, o la autobiografía en primera persona de Núñez Targa en *Cárcel de Ventas*. Del mismo modo, esta variada gama de formatos permite una comprensión más amplia de los testimonios carcelarios de las mujeres españolas.

Voy a empezar, entonces, con una elaboración del concepto del testimonio carcelario. El concepto de testimonio es, generalmente, un reto, y difícil de definir en términos absolutos. Hablando en un sentido generalizado, Benjamin McMyler ha definido el testimonio como «something like ordinary everyday informative or purportedly informative statements»⁷. Más específicamente, Sara Jones lo define como «a communicative act in a given cultural context in which a witness gives an account of something he or she has directly experienced for the benefit of an audience that has not»⁸. En el caso del presente trabajo, como he expuesto anteriormente, esta experiencia es la del encarcelamiento político de mujeres en la España de Franco, narrada al lector después que los acontecimientos hayan tenido lugar, en algunos casos, hasta veinte años después. Este contexto permite así una especificación adicional de mi definición de testimonio: mientras que existe un gran corpus de trabajo que examina el testimonio como una forma de conocimiento⁹, este estudio se centrará en el testimonio como forma de recuento de hechos traumáticos, o lo que Verónica Tozzi denomina «limit events», que ella define como «events of victimization on a massive scale and intensity»¹⁰. Para Tozzi, cuyo trabajo se basa en los estudios de Hayden White sobre «witness literature»¹¹, la narrativa testimonial es un medio vital de interpretar la historia, ya que no sólo relata este acontecimiento traumático en el pasado, sino que lo reconstituye efectivamente en el presente¹². Así, tanto en el enfoque de White como de Tozzi hacia el testimonio, las narraciones de los testigos de quienes experimentaron hechos de naturaleza límite no sólo se presentan como una afirmación de que esos acontecimientos tuvieron lugar, o como un recuento de los hechos del acontecimiento, sino también como una reconstitución o «re-enactment

⁷ McMyler, Benjamin: *Testimony, Trust, and Authority*, Oxford University Press, 2011, p. 52.

⁸ Jones, Sara: «Testimony through Culture: Towards a Theoretical Framework», *Rethinking History*, vol. 23, n.º 3, July 2019, pp. 257-278, p. 260.

⁹ Véase, por ejemplo, McMyler, 2011; Lackey y Sosa, 2006.

¹⁰ Tozzi, Verónica: «The Epistemic and Moral Role of Testimony», *History and Theory*, vol. 51, n.º 1, 2012, pp. 1-17, p. 3.

¹¹ White, Hayden: «Figural Realism in Witness Literature», *Parallax*, vol. 10, n.º 1, January 2004, pp. 113-124.

¹² Tozzi: «The Epistemic and Moral Role of Testimony», p. 4.

[...] of *what it felt like* to have had to endure such facts»¹³. Asimismo, Aleida Assmann se refiere al testimonio como indispensable en su disposición de una visión desde el interior de ciertos acontecimientos históricos, como el Holocausto, proponiendo que el rol de las narrativas testimoniales «is less to tell us what happened than what it felt like to be in the centre of those events; [to] provide very personal views from within»¹⁴. Por tanto, mi definición del testimonio carcelario se desarrolla desde estos parámetros teóricos, como un relato que nos proporciona una visión del interior, de la cárcel: en este sentido, el testimonio carcelario permite a la autora que su experiencia cruce la frontera entre la cárcel y la sociedad, que atraviesa los muros de la cárcel, ya sea de Ventas, de Les Corts, de Yeseñas, o de otras muchas.

También, dado que el concepto de abyección es una parte integral del siguiente análisis, nos servirá una explicación de mi uso del término. En su ensayo *Powers of Horror*, Julia Kristeva define lo abyecto como «that which is opposed to I»¹⁵. Algunos ejemplos de lo abyecto, para Kristeva, comprenden la polución o corrupción corporal en la forma de suciedad o en alimentos contaminados, y el peligro que supone lo indecente e impuro. En este caso, el cuerpo crea una frontera entre el «yo», o el sujeto, y lo abyecto. Asimismo, Judith Butler considera lo abyecto como aquello que se opone al sujeto. Para Butler, el terreno de lo abyecto es el terreno de algunas personas «who are not yet subjects, but who form the constitutive outside of the domain of the subject», en una zona «unliveable and uninhabitable»¹⁶. Así, el sujeto sólo puede afirmar su subjetividad y autonomía tras su rechazo e identificación negativa con lo que se define como abyecto. Estas dos perspectivas sobre lo abyecto son fundamentales para mi examen del testimonio carcelario femenino. Lo que propongo es que, en la ideología de género promulgada por el régimen franquista, la mujer republicana (o roja) forma parte de este terreno de lo abyecto: bajo un régimen en que el rol de las mujeres se restringió a ser madre, esposa y ama de casa, las mujeres que no se acogieron a este ideal eran demonizadas y de-feminizadas en el discurso público y retratadas como enfermas, depravadas, degeneradas y peligrosas. Así, tras su oposición contra e identificación negativa con esa figura inmoral e indecente¹⁷, el ideal del «ángel del hogar» llega a ser el modelo legítimo de la femineidad bajo el régimen franquista. Como escribe Paula Trillo en su obra sobre las mujeres y madres

¹³ White: «Figural Realism in Witness Literature», p. 123; énfasis en el original.

¹⁴ Assmann, A.: «History, Memory, and the Genre of Testimony», *Poetics Today*, vol. 27, n.º 2, June 2006, pp. 261-273, p. 263.

¹⁵ Kristeva, Julia: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, translated by Leon S. Roudiez, Nacdr., Columbia University Press, 2010, pp. 1-2.

¹⁶ Butler, Judith: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Routledge, 1993, p. xiii.

¹⁷ Morcillo, Aurora G.: *True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain*, Northern Illinois University Press, 2000, p. 31.

durante la dictadura, la cárcel funciona así como una frontera de separación entre la España pura y moral, por un lado, y la inmunda y abyecta (la «anti-España»), por otro, poblada de aquellas mujeres que son representadas como impuras, peligrosas y desviadas por el Nuevo Estado¹⁸.

Al volver a los testimonios carcelarios de esas mujeres, queda claro que estos textos incluyen numerosos ejemplos de la deshumanización, cosificación y abyectificación de la mujer republicana, representada particularmente a través de la narración escrita de sus experiencias de la tortura, la enfermedad y el hambre. Si bien la lectura historiográfica proporciona abundante información sobre el tratamiento de la mujer-presa durante la era franquista, el acercamiento a la obra literaria, observada como narrativa autobiográfica en el que la autora puede expresar o reclamar su subjetividad, nos lleva a preguntarnos por el porqué de esa representación. ¿Con qué fin elegiría deliberadamente la autora representarse a sí misma, o a sus camaradas, como cuerpos monstruosos o abyectos? Lo que propongo es que la autorrepresentación del cuerpo y de lo abyecto en los testimonios carcelarios de las mujeres de la era franquista cumplen una triple función que, en última instancia, constituye un acto de resistencia: primeramente, como manera de evocar en el lector una cierta respuesta emocional, y ejemplificar la crueldad del régimen nuevo; en segundo lugar, como manera de ilustrar la fragilidad del nuevo estado y sus normas de subjetividad y género; y, finalmente, como manera de reafirmar la subjetividad de la escritora-presa dentro de la narrativa carcelaria.

Lo abyecto, entonces, está presente en varias formas en cada texto, particularmente en sus relatos de la violencia y la tortura, que se presentan como hecho cotidiano dentro de la cárcel. Pascuala López, en su capítulo incluido en *Presas*, describe a una guardia especialmente violenta de la cárcel de Brihuega, y el maltrato de las presas allí, afirmando que «lo que nos han hecho, Tomasa, no tiene perdón»¹⁹. Por su parte, en *Camino sin retorno*, de Lidia Falcón, la narradora Elisa describe tanto el estado físico de su camarada Marisa después de la tortura a la que es sometida como su propia reacción como testigo:

La fatalidad se había cebado en Marisa [...] las llagas que supuraban en los hombros, los pies negros, morados, amarillos, hinchados hasta perder su identidad, aquellas manos que fueron fuertes, con las uñas negras y los coágulos de sangre en la raíz [...] Elisa lloraba compulsivamente, sentada en el suelo en un rincón del patio, escondiendo la cabeza entre las rodillas²⁰.

¹⁸ Trillo, Paula Andrea: *Mujeres y madres en el Franquismo (1939-1945)*, Editorial Acad Mica Espa, 2011, p. 49.

¹⁹ Cuevas: *Presas*, p. 53.

²⁰ Falcón: *Camino sin retorno*, p. 192.

Aquí, el sentido de identidad de la presa, y de hecho la forma en que la perciben sus compañeras, se ve perturbada por la distorsión de su cuerpo: dado que tanto la subjetividad como la identidad están profundamente arraigadas en el cuerpo, como nos dice Paul Eakin²¹, la experiencia de la tortura es profundamente deshumanizante, retratada dentro del texto como medio de objetivación y abyección dentro de la prisión. Ciertamente, como escribe Elaine Scarry, este dolor de la tortura es tan deshumanizante porque deconstruye y deshace el yo²², algo que nos señala Falcón, por ejemplo, cuando escribe que los miembros de Marisa están «hinchados hasta perder su identidad»²³. Además, tras el uso de un lenguaje emotivo –como en esta reacción de Elisa cuando ve las llagas de Marisa– el texto transmite al lector el dolor que padece la presa durante estos momentos, impidiendo que este lector observe este duelo desde lejos y alentando una respuesta emocional. Con este fin, también sostengo que las ilustraciones que forman parte de *En el infierno* sirven para hacer visible este dolor al lector –literalmente, a través del uso de imágenes– como las de las páginas 26 y 54, demostrando el dolor y el miedo al aislamiento dentro de la prisión. En el subtítulo de la ilustración de la página 26, Falcón escribe que «los calabozos de la Dirección General de Seguridad son particularmente sabios... celdas separadas del pasillo por puertas de hierro»²⁴. La ilustración muestra a una mujer, sola en una celda, mientras un guardia mira a través de los barrotes. Aparte de las sombras, el suelo y las partes inferiores de la pared están manchadas con una sustancia oscura, y la mujer se sienta encorvada sobre sí misma, ya sea con dolor o con miedo: aquí, la incomunicabilidad del dolor se expresa a través de esta representación corporal, o, como lo denomina Fifield, «embodied representation»²⁵. En cada texto, durante la tortura, el cuerpo se reduce a su experiencia del dolor: así, el relato de la experiencia se enfoca en su mayoría en las partes del cuerpo que sufren. Elisa, por ejemplo, se centra en las llagas y las manos ensangrentadas de Marisa; Núñez Targa escribe sobre una mujer que muerde los labios para no gritar y otra que, después de haber sido incendiada por los oficiales de la cárcel, resulta tan severamente quemada que la piel de sus manos y el cuello es irreconocible²⁶; Cuevas recuerda «los dedos de las manos retorcidos, anudados entre sí, inservibles para el tacto [...] la columna vertebral que no la sostiene» de su camarada Rosa

²¹ Eakin, Paul John: *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Cornell University Press, 1999, p. 20.

²² Scarry, Elaine: *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1985, p. 29.

²³ Falcón: *Camino sin retorno*, p. 192.

²⁴ Falcón: *En el infierno*, p. 26.

²⁵ Fifield, Peter: «The Body, Pain, and Violence», in David Hillman and Maude Ulrika (eds.), *The Cambridge Companion to the Body and Literature*, Cambridge University Press, 2015, p. 124.

²⁶ Núñez Targa: *El valor de la memoria*, p. 61.

Estruch²⁷, una víctima de la tortura médica en la cárcel de Valencia y describe a varias mujeres como «deshechas por el dolor de ver y sufrir torturas»²⁸. Volviendo a Kristeva y a Scarry, lo abyecto se entiende como lo que perturba la identidad, como un poder que disipa al ser —la experiencia del dolor intenso «destroys a person's self and world»²⁹, y el cuerpo se reduce a la suma de sus dolores, lejano de la conciencia y la subjetividad. Así, el enfoque narrativo en el cuerpo fragmentado en lugar del cuerpo entero sirve para ilustrar el poder objetivador de la tortura, ejemplificando la ruptura de la conexión entre el cuerpo y el yo de la presa; el lenguaje de los textos subraya la manera en que la experiencia de la tortura hace que el cuerpo esté en contra del yo, identificándolo como «not oneself» o «not I»³⁰. El cuerpo es así objetivado, deshumanizado por la experiencia de la prisión, destacando la destrucción del cuerpo y del yo a través de la violencia decretada por las autoridades franquistas³¹.

Sin embargo, la representación textual de las autoridades carcelarias, particularmente durante la tortura, proporciona una contra-narrativa a la «Otridad» del cuerpo femenino dentro de la cárcel franquista. En *Presas*, por ejemplo, Nieves Santiesteban describe a los guardias y su comportamiento con las presas como inhumano³²; Cuevas escribe que las autoridades penitenciarias «nos hicieron sufrir de una manera horrorosa»³³, y que una guardia en particular, con el apodo «la Veneno», se comportó «como un verdadero monstruo con las mujeres de aquella cárcel»³⁴; en *Camino sin retorno*, Juana describe a sus torturadores como «aquellos monstruos de caras torcidas, con sonrisas de alienados [...] que me golpearon en la cara, en el hígado, en el estómago, que se rieron cuando vomitaba»³⁵. Núñez Targa escribe que los soldados que torturaron a una reclusa y a su hijo tenían corazones de lobos³⁶; que la Serafines, una de las monjas que trabajaban en la cárcel de Ventas, carecía del menor rasgo de humanidad³⁷, y que los guardias se animaban por un odio bestial³⁸. García Madrid, en *Réquiem por la libertad*, describe a su interrogador como «un bestia» y un animal³⁹

²⁷ Cuevas: *Presas*, p. 107.

²⁸ Cuevas: *Presas*, p. 85.

²⁹ Scarry: *The Body in Pain*, p. 35.

³⁰ Scarry: *The Body in Pain*, p. 52.

³¹ Pike, Holly Jane: *No/Bodies: Carcerality, Corporeality and Subjectivity in the Life Narratives by Franco's Female Prisoners*, University of Birmingham, 2014, p. 128.

³² Cuevas: *Presas*, p. 36.

³³ Cuevas: *Presas*, p. 59.

³⁴ Cuevas: *Presas*, p. 151.

³⁵ Falcón: *Camino sin retorno*, p. 287.

³⁶ Núñez Targa: *El valor de la memoria*, p. 50.

³⁷ Núñez Targa: *El valor de la memoria*, p. 86.

³⁸ Núñez Targa: *El valor de la memoria*, p. 116.

³⁹ García Madrid: *Réquiem por la libertad*, p. 43.

y se refiere a los guardias en general como cerdos, antes de relatar los pecados de las autoridades franquistas, afirmando que sus torturadores «ni supieron ser católicos, ni cristianos, ni siquiera tener humanidad»⁴⁰. Así, la inversión del proceso deshumanizante de la tortura se hace evidente tras esa inversión de la narrativa de objetivación y abyección: la representación grotesca del cuerpo torturado sirve para enfatizar la crueldad del acto y la inhumanidad del torturador, y la abyección del cuerpo femenino dentro de la cárcel da fe de la abyección de aquellos que han infligido este dolor. Como escribe González-Allende sobre el concepto de masculinidad en las novelas de la guerra civil, estas historias detalladas de las atrocidades del enemigo se necesitaban para ejemplificar plenamente su bestialidad⁴¹; la brutalidad extrema de la narración sirve así para encarnar a las autoridades franquistas como el Otro cruel e inhumano. El uso de imágenes animales en particular enfatiza no solamente la Otredad del torturador, sino también la humanidad de la mujer torturada. De este modo, cuando el lenguaje de la abyección pasa del cuerpo de la prisionera al de su torturador, los agentes del régimen franquista son, por tanto, deshumanizados por una narrativa que los representa como el resultado de sus acciones. En *En el infierno*, en particular, Falcón se refiere a la sala de interrogación como una «fantasía del Marqués de Sade –en una modalidad de violación, de masturbación colectiva [...] la carne quemada, electrocutada, golpeada, arañada, desgarrada, pinchada, cortada, es carne femenina. Más blanca, más suave, lampiña, sensual»⁴². Aquí, la descripción de la «carne femenina», abyecta y violada, sirve para ilustrar la inhumanidad del Otro franquista, representada como «a hypermasculine [...] hypersexual beast», cuya masculinidad es a la par «excessive and uncontainable»⁴³.

A la vez, cuando García Madrid afirma que sus interrogadores «no supieron ser cristianos», referencia a los cuerpos magullados y golpeados de sus camaradas y a las atrocidades cometidas dentro de la cárcel, el cuerpo de la presa se convierte, de esta manera, en un medio a través del cual la autora puede cuestionar la legitimidad del nuevo régimen católico en España. Este cuestionamiento lo lleva a cabo, primeramente, al poner de manifiesto la hipocresía de quienes actúan en nombre del régimen nacionalista-católico; y, en segundo lugar, al perturbar el vínculo tradicional entre el cuerpo femenino y el cuerpo de la nación. De hecho, la idea de un renacimiento victorioso del catolicismo español y de una 'civilización cristiana' recién restaurada por parte del régimen de Franco es cuestionada en varios de testimonios carcelarios. En *Camino sin retorno*, por ejemplo, las creencias religiosas de la narradora

⁴⁰ García Madrid: *Réquiem por la libertad*, p. 141.

⁴¹ González-Allende, Iker: «Masculinities in Conflict: Representations of the Other in Narrative during the Spanish Civil War», *Hispanic Research Journal*, vol. 11, n.º 3, June 2010, pp. 193-209, p. 200.

⁴² Falcón: *En el infierno*, p. 34.

⁴³ González-Allende: «Masculinities in Conflict», p. 195.

están directamente vinculadas con su participación en causas revolucionarias y en el PCE-ML, y su marido afirma que ella «parece haber encontrado a Dios en su Partido»⁴⁴. Además, la pareja de Elisa, Octubre, le recuerda que «los hijos de Dios» son ellos que van a «transformar [...] este cochino mundo en algo digno de habitarse», como quieren hacer ellas⁴⁵. En *Presas* también Blasa Rojo compara la ejecución de una camarada con la de Jesucristo: «me acuerdo también del pobre Raposo [...] le mataron como a Jesucristo, en las puertas aquellas de hierros, a latigazos»⁴⁶. Aquí, las narraciones socavan, de manera explícita, el catolicismo practicado por los guardias de la prisión y los actores del régimen «católico», e identifican, en cambio, la verdadera creencia religiosa con la figura de la presa y el revolucionario ejecutado por fuerzas nacionalistas. Además, hay varios capítulos en *Presas* que también enfatizan la crueldad e hipocresía religiosa de las monjas y curas que trabajaban en las cárceles en toda España:

«A La Gertrudis le gustaban los tíos a rabiar, había la madre Paz que era malísima [...] las otras llevaban a las mujeres a la capilla como si de una fiesta se tratase: ¡hala, véngase usted conmigo! Y al día siguiente la fusilaban»⁴⁷; «Empezamos a ver curas y [...] nos hicieron salir en fila y nos llevaron al campo de concentración»⁴⁸.

Volviendo al texto de García Madrid, ella cita unas palabras del arzobispo de Valencia en que dice que «la guerra civil ha sido suscitada por el Sagrado Corazón de Jesús y que este Adorable Corazón había armado el brazo de los soldados de Franco»⁴⁹; después de esta cita sigue nombrando algunos de los diez mandamientos, que contrastan con el comportamiento de los soldados y los guardias. Finalmente, imagina a Dios «cubriéndose el rostro con las manos horrorizado de que sus hijos utilizaran su nombre para encubrir tanto horror»⁵⁰. Como escribe Aurora Morcillo en su obra *True Catholic Womanhood*, y como referencia García Madrid aquí al citar al arzobispo, el régimen nuevo vio 1939 como el año del triunfo del bien sobre el mal, legitimándose al apelar a la tradición y al catolicismo como principios claves de la nueva España. Sin embargo, en estos extractos, este aspecto religioso se contrasta directamente con el cuerpo abyecto de la presa, torturada y sufriendo, para ilustrar la hipocresía del estado nacional-católico además de su crueldad. Por consiguiente, además de demostrar esta crueldad, la representación del cuerpo objetivado de la

⁴⁴ Falcón: *Camino sin retorno*, p. 92.

⁴⁵ Falcón: *Camino sin retorno*, p. 31.

⁴⁶ Cuevas: *Presas*, p. 65.

⁴⁷ Cuevas: *Presas*, p. 36.

⁴⁸ Cuevas: *Presas*, p. 62.

⁴⁹ García Madrid: *Réquiem por la libertad*, p. 140.

⁵⁰ García Madrid: *Réquiem por la libertad*, p. 141.

presa le permite cuestionar la idea del renacimiento victorioso del catolicismo español y de una civilización cristiana restaurada por parte del régimen.

Más que su rol en la religión, el cuerpo femenino, y en particular el cuerpo materno, ha sido tradicionalmente una metáfora de la nación⁵¹, y como Bergès ha explorado en su estudio de la identidad nacional durante la dictadura, el «emblema de la nueva nación [y las] representaciones simbólicas que funcionan como el cimiento de la identidad nacional» se representan a menudo como mujeres, como las figuras de Britania o Marianne⁵². En la Nueva España de Franco, señala Bergès, como un medio para representar una nueva identidad nacional, «se recuperaron algunas figuras míticas del pasado glorioso español como Isabel de Castilla, Teresa de Ávila, Agustina de Aragón, la Virgen del Pilar o la Dama de Elche»⁵³: figuras religiosas y piadosas en sintonía con la recuperación franquista de la tradición y el retorno al pasado católico imperial. Además de estas representaciones históricas de la identidad, bajo el nuevo régimen nacional-católico, el cuerpo materno de la mujer española se entendía como una herramienta del Estado, como «cuerpo reproductor de la nación»⁵⁴; las mujeres como madres llegaron a representar «an essential element in the reconstruction of the fatherland»⁵⁵. La representación de la feminidad dentro de estos testimonios carcelarios, sin embargo, cuestiona este vínculo tradicional entre el cuerpo materno y el cuerpo-nación: ¿qué podría suceder, por ejemplo, cuando el cuerpo materno es *abyectificado* por actores del estado? ¿Qué puede suceder con aquellas mujeres entendidas como ‘transgresivas’, cuyos cuerpos no representan una herramienta sobre la que se puede construir una nación, sino que, en cambio, son designadas como una amenaza para esa misma nación? La representación de la maternidad carcelaria en cada texto contrasta directamente con el enfoque que el nuevo régimen defiende sobre el papel de las mujeres como amas de casa y madres, y el famoso llamamiento a producir «cuarenta millones de españoles»⁵⁶. En particular, Falcón percibe esta hipocresía en un capítulo de *En el infierno* titulado «Solos nosotras nos reproducimos», en el que detalla el maltrato repetido de las madres encarceladas y se burla del ideal franquista del «ángel del hogar», notando que «los niños se crían en las cárceles de España al lado de sus madres [...] una madre solo se debe a su

⁵¹ Roberts-Camps, Traci: *Gendered Self-Consciousness in Mexican and Chicana Women Writers: The Female Body as an Instrument of Political Resistance*, Edwin Mellen Press, 2008, p. 64.

⁵² Bergès, Karine: «La nacionalización del cuerpo femenino al servicio de la construcción de la identidad nacional en las culturas políticas falangistas y franquistas», *Mélanges de La Casa de Velázquez*, n.º 42-2, noviembre 2012, pp. 91-103, p. 2.

⁵³ Bergès: «La nacionalización del cuerpo femenino», p. 12.

⁵⁴ Bergès: «La nacionalización del cuerpo femenino», p. 3.

⁵⁵ Morcillo: *True Catholic Womanhood*, p. 31.

⁵⁶ Boletín Oficial del Estado, 355. *Orden de 20 de diciembre de 1941*, 9993. Diciembre 1941.

hijo, ¿y dónde mejor cumplir tan amoroso slogan, que en la cárcel de mujeres?»⁵⁷. En otros textos, como en *Desde la noche y la niebla*, las autoras ilustran de manera similar el contraste entre la maternidad dentro y fuera de la prisión: Doña, al relatar las experiencias de un compañero recluso que anteriormente había trabajado como niñera, describe a «los niños [...] de piel fina, bien alimentados y ricamente vestidos» de las familias ricas y Nacionalistas, en abierta contraposición a «los chicos de su pueblo, agrietados, de rodillas y manos como la lija, con el pelo tan duro como la tierra [...] durmiendo entre mantas y comiendo todos en la misma cazuela»⁵⁸. De la maternidad dentro de la cárcel, Doña escribe que

la vida de las madres es un infierno cuando son pobres y además presas [...] pasaban minuto a minuto, hora a hora y día a día en el infierno de ver que su voluntad nada podía contra el hambre y a miseria y, ¿por qué siempre tienen que ser las madres, las mujeres, quienes llevan la peor parte?⁵⁹

Representa así la brecha entre el ideal de la maternidad y la vida de los niños en la España franquista, así como la realidad del sufrimiento y miseria de estas vidas dentro de la cárcel. Similarmente, en *Presas*, varias mujeres relatan sus propios períodos de separación de sus hijos y los efectos en sus relaciones: Manuela Moreno, por ejemplo, escribe que «cuando llegué a casa me encontré que mis hijos no me querían porque no me conocían [...] como madre no dejo de sufrir, porque aún tengo un hijo que no me quiere»⁶⁰. La representación del parto, también, nos muestra la realidad distinta de las madres encarceladas. Por ejemplo, el primer capítulo de *Presas*, narrado por Nieves Waldemar Santiesteban, se llama 'Un parto en la cárcel' y describe su experiencia:

di a luz arriba, en la enfermería, a la media hora de nacer mi hijo, tuve que bajar a la celda [...] al tirarnos al suelo con la manta comprobé que mi niño tenía debajo de la mejilla un montón de chinches [...] más tarde nos llevaron a una habitación, me metieron con cuatro mujeres enfermas del pecho, una de ella con hemotisis. Pasé todo el rato de espaldas a ellas con el camisón lleno de sangre, para evitar que a mi niño le tocara⁶¹.

Más tarde en ese mismo capítulo, Santiesteban escribe sobre una instancia en la misma cárcel, en la encerraron a una madre sola en su celda durante el parto, que resultó en la muerte de su niña:

⁵⁷ Falcón: *En el infierno*, p. 116.

⁵⁸ Doña: *Desde la noche y la niebla*, p. 195.

⁵⁹ Doña: *Desde la noche y la niebla*, p. 195.

⁶⁰ Cuevas: *Presas*, p. 105.

⁶¹ Cuevas: *Presas*, p. 34.

llegó la hora del rosario y a esta mujer la dejaron chapada: cerrada la puerta con llave y cerrojo porque estaba ya dando luz a su hijo [...] cuando acabó el rosario, volvimos a la celda y vimos que por debajo de la puerta salía sangre... había dado a luz a una niña que había muerto por falta de asistencia⁶².

Así pues, al destacar esta duplicidad y el contraste entre la celebración pública de la maternidad y las condiciones de las madres encarceladas, estos testimonios carcelarios también cuestionan la legitimidad del nuevo Estado español. Si la nación está representada por sus cuerpos maternos, tal representación del sufrimiento tanto de la madre como del niño a manos del Estado permite que la autora pueda crear un nuevo símbolo del régimen en la madre encarcelada, objetivada y abyectificada y sus «hijos moribundos»⁶³, un símbolo que representa de nuevo la crueldad y la hipocresía tanto de las autoridades penitenciarias como del régimen franquista.

Finalmente, el cuerpo también funciona como lugar de memoria dentro del texto, como medio a través del cual la mujer encarcelada puede ubicar su testimonio materialmente dentro de su cuerpo y reafirmar su propia subjetividad frente a la fuerza deshumanizante representada por la prisión. El testimonio se representa frecuentemente como forma corporeizada de testificar. En su monografía dedicada específicamente a los textos de mujeres, Leigh Gilmore propone que estos textos frecuentemente son testimonios de 'lo que significa tener un cuerpo'⁶⁴; de igual manera, Shoshana Felman escribe que la autora de un texto testimonial es «testigo del cuerpo», y que testificar es un acto físico que echa raíces en el cuerpo⁶⁵. En el caso del testimonio carcelario, la representación del cuerpo dentro de la cárcel permite a la mujer encarcelada hablar sobre su propia experiencia de encarcelamiento, reclamando su subjetividad a través de la reconstrucción del cuerpo abyecto como lugar de protesta, como medio para hablar cuando la voz sigue sin oírse. En *Camino sin retorno*, por ejemplo, Falcón describe una instancia en que Elisa y sus camaradas piden ayuda médica para una compañera de celda, ayuda que el director de la cárcel niega:

¿Qué dice el director? La comisionada para entrevistarse con el director suspiró con cansancio. Nada, no decía nada o casi nada [...] aseguraba que a María no le pasaba nada y era una simuladora que las engañaba a todas [...] que ella en realidad no sufría casi nada⁶⁶.

⁶² Cuevas: *Presas*, p. 36.

⁶³ Doña: *Desde la noche y la niebla*, p. 195.

⁶⁴ Gilmore, Leigh: *Tainted Witness: Why We Doubt What Women Say about Their Lives*, Columbia University Press, 2018, p. 21.

⁶⁵ Felman, Shoshana and Dori Laub: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, 1992, p. 108n.

⁶⁶ Falcón: *Camino sin retorno*, p. 187.

En contraste aquí con la negación del sufrimiento de María, Falcón se detiene a describir en detalle su condición física, y la de las otras madres de la misma celda: «los gemidos de María se prolongaban sin descanso [...] irreconocible para quienes recordaban aquella robusta muchacha morena que se reía y hablaba a gritos a todas horas, gemía mecánicamente sin descanso [...] emitía un monótono sonido parecido llanto de un perro»⁶⁷. Asimismo, en *Desde la noche y la niebla*, Leonor pide ver al médico después de su tortura, quien examina su cuerpo y le dice «esto no es nada»⁶⁸. Doña contrasta estas palabras con una descripción de las lesiones que sufre Leonor: «las llagas abiertas de los muslos y una herida en la rodilla con gran hinchazón y los bordes purulentos [...] En algunos sitios aún se veía cómo el vergajo se había llevado las tiras de la piel»⁶⁹. Así, a lo largo de cada narrativa, los cuerpos de las mujeres encarceladas dan testimonio de su maltrato por parte de las autoridades penitenciarias, aspecto que se puede constatar cuando Cuevas recuerda como «nos hicieron sufrir de una manera horrorosa, humillaciones y vejaciones que siempre recordaremos»⁷⁰ o Falcón describe «el cuerpo herido, violado, quemado, golpeado» de la prisionera arquetípica en España⁷¹.

El cuerpo funciona, por tanto, como forma de memoria, y los textos de las mujeres encarceladas nos ofrecen una visión única desde el interior de los muros de la cárcel. Blasa Rojo, en *Presas*, nota que «de la cárcel de Guadalajara no se puede olvidar, de las palizas que pegaban»⁷², y Cuevas introduce el testimonio de una compañera anónima para enfatizar su sufrimiento corporal: «una gran camarada y compañera que nunca olvidaré [...] yo, como muchas otras compañeras, sabemos lo que ha sufrido, cómo la torturaron»⁷³. La narrativa autobiográfica, como escriben Smith y Watson, une inextricablemente la memoria, la subjetividad y la materialidad del cuerpo, ya que la subjetividad es imposible a menos que el sujeto reconozca su localización en la materialidad de su cuerpo⁷⁴. La narrativa carcelaria, de este modo, hace patente el testimonio que ofrecen los cuerpos; el imaginario del cuerpo brutalizado habla por sí mismo dentro de cada texto como forma de resistencia y memoria extremadamente corporal: es el cuerpo que recuerda lo que le ha pasado. El cuerpo abyecto y objetivado actúa como una metáfora a través de la cual la autora prisionera es capaz de

⁶⁷ Falcón: *Camino sin retorno*, p. 187.

⁶⁸ Doña: *Desde la noche y la niebla*, p. 124.

⁶⁹ Doña: *Desde la noche y la niebla*, p. 123.

⁷⁰ Cuevas: *Presas*, p. 59.

⁷¹ Falcón: *Camino sin retorno*, p. 36.

⁷² Cuevas: *Presas*, p. 65.

⁷³ Cuevas: *Presas*, p. 83.

⁷⁴ Smith, Sidonie and Julia Watson: *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, 2nd ed., University of Minnesota Press, 2010, p. 49.

articular la incapacidad de las presas de hablar, escribiendo esta incapacidad a través de su cuerpo y, finalmente, reclamando su propia forma de subjetividad en la que el propio cuerpo se convierte en forma de testimonio. En particular, la representación de varias instancias de tortura en estos testimonios, incluyendo la violencia física y sexual, permite que las autoras puedan representar la abyectificación deliberada de las mujeres dentro de la cárcel y su reducción a «puras nudas vidas»⁷⁵, mientras que simultáneamente escriben contra esta ruptura sistemática del 'yo', utilizando el texto como espacio en el que este 'yo' puede ser reafirmado y reconstruido. El testimonio carcelario permite así una reencarnación de la identidad que ha sido despojada de la prisionera republicana, y la representación del cuerpo permite a la autora reafirmar su humanidad frente al lector y constatar la falta de dicha humanidad en las autoridades encarceladoras.

BIBLIOGRAFÍA

- Assmann, A. (2006): «History, Memory, and the Genre of Testimony», *Poetics Today*, vol. 27, n.º 2, June, pp. 261-273.
- Bergès, Karine (2012): «La nacionalización del cuerpo femenino al servicio de la construcción de la identidad nacional en las culturas políticas falangistas y franquistas», *Mélanges de La Casa de Velázquez*, n.º 42-2, noviembre, pp. 91-103.
- Boletín Oficial del Estado, 355. *Orden de 20 de diciembre de 1941*, 9993. Diciembre 1941.
- Butler, Judith (1993): *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Routledge.
- Cuevas, Tomasa et al. (2005): *Presas: Mujeres en las cárceles franquistas*, Icaria Editorial.
- Doña, Juana (2012): *Desde la noche y la niebla: mujeres en las cárceles franquistas*, Editorial Horas y Horas.
- Eakin, Paul John (1999): *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Cornell University Press.
- Falcón, Lidia (1977): *En el infierno: ser mujer en las cárceles de España*, 1.ª ed., Ediciones de Feminismo.
- (1992): *Camino sin retorno*, 1.ª ed., Anthropos.
- Felman, Shoshana y Dori Laub (1992): *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge.
- Fifield, Peter (2015): «The Body, Pain, and Violence», *The Cambridge Companion to the Body and Literature*, edited by David Hillman and Maude Ulrika, Cambridge University Press.
- García-Madrid, Ángeles (1982): *Réquiem por la libertad*, Verlag nicht ermittelbar, D.L., Copiasol.
- Gilmore, Leigh (2018): *Tainted Witness: Why We Doubt What Women Say about Their Lives*, Columbia University Press.

⁷⁵ Trillo: *Mujeres y madres en el Franquismo*, p. 51.

- González-Allende, Iker (2010): «Masculinities in Conflict: Representations of the Other in Narrative during the Spanish Civil War», *Hispanic Research Journal*, vol. 11, n.º 3, June, pp. 193-209.
- Jones, Sara (2019): «Testimony through Culture: Towards a Theoretical Framework», *Rethinking History*, vol. 23, n.º 3, July, pp. 257-278.
- Kristeva, Julia (2010): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, translated by Leon S. Roudiez, Nachdr., Columbia University Press.
- Lackey, Jennifer and Ernest Sosa (eds.) (2006): *The Epistemology of Testimony*, Clarendon Press; Oxford University Press.
- McMyler, Benjamin (2011): *Testimony, Trust, and Authority*, Oxford University Press.
- Morcillo, Aurora G. (2000): *True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain*, Northern Illinois University Press.
- Núñez Targa, Mercè (2016): *El valor de la memoria: de la Cárcel de Ventas al campo de Ravensbrück*, Renacimiento.
- Pike, Holly Jane (2014): *No/Bodies: Carcerality, Corporeality and Subjectivity in the Life Narratives by Franco's Female Prisoners*, University of Birmingham.
- Roberts-Camps, Traci (2008): *Gendered Self-Consciousness in Mexican and Chicana Women Writers: The Female Body as an Instrument of Political Resistance*, Edwin Mellen Press.
- Scarry, Elaine (1985): *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press.
- Smith, Sidonie y Julia Watson (2010): *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, 2nd ed., University of Minnesota Press.
- Tozzi, Verónica (2012): «The Epistemic and Moral Role of Testimony», *History and Theory*, vol. 51, n.º 1, pp. 1-17. JSTOR.
- Trillo, Paula Andrea (2011): *Mujeres y madres en el Franquismo (1939-1945)*, Editorial Acad Mica Espa.
- White, Hayden (2004): «Figural Realism in Witness Literature», *Parallax*, vol. 10, n.º 1, January, pp. 113-124.

«UN ESPACIO DE VOCES QUE TERMINAN POR CONSTITUIR CUERPOS»: RESISTENCIAS DECOLONIALES EN LA NOVELA POLIFÓNICA *LA PARÁBOLA DE CARMEN LA REINA* (1992) DE MANUEL TALENS

MARTA J. SANCHÍS FERRER

La novela que analizaremos en este ensayo, *La parábola de Carmen la Reina*, publicada en 1992 por el granadino Manuel Talens, contiene una revisión de la Historia con mayúsculas, aquella que se ha narrado desde los discursos dominantes, del siglo XIX en España. El texto logrará contarnos el sostenimiento de la vida de los de abajo, puesto que los protagonistas son tanto la población gitana y judía como las clases campesinas.

A lo largo del capítulo se desgranará el argumento de que la novela de Talens viene a presentarnos cómo, al no poseer la tierra —ni tener perspectiva alguna de poseerla—, la «matriz de poder colonial»¹ se introduce en los cuerpos de los y las jornaleras², así como de los y las gitanas trashumantes. Este proceso de coloniali-

¹ Este término, como explica Rolando Vázquez en la entrevista *Aisthesis decolonial y los tiempos relacionales* (2015), surge «de los trabajos de Aníbal Quijano, Walter Dignolo y Enrique Dussel, pero en el momento en el que nace como debate, nace con una idea muy sistemática de encontrar y estudiar la complejidad de las formas de dominación» (2015: 88). Vázquez continúa indicando que aquella fue la forma institucional en la que nació el concepto, pero las formas de dominación existían ya hace más de quinientos años y continúan hasta la actualidad. Los mismos Dignolo y Catherine Walsh, en su libro *On decoloniality* publicado en el 2021 comentan que «Modernity, of course, is not a decolonial concept, but coloniality is. Coloniality is constitutive, not derivative, of modernity» (4), y continúan explicando que «modernidad/colonialidad» es la abreviatura de «la matriz colonial de poder», la cual ejerce su efecto sobre el pensamiento, la sensibilidad, la creencia, el hacer y el vivir.

² Como nos informa Luis Moreno-Caballud en su tesis doctoral *Topos, carnavales y vecinos: Derivas de lo rural en la literatura y el cine de la transición española (1973-1986)*: «Jesús Izquierdo ha realizado una pequeña historia de los usos del término 'campesino' en España. 'Campesino' está ya en el diccionario de la RAE en el 1729, pero no se consolida como categoría identitaria hasta la Segunda República. En el Antiguo Régimen se utilizaban términos como 'agricultor' o 'labrador' (no existía 'campesino'). Cuando llega la Ilustración se siguen empleando estos términos, pero se piensa básicamente en alguien que obstaculiza el progreso porque no es capaz de cuestionar las opiniones heredadas de sus mayores (...). En el XIX estos dos términos se incorporan al vocabulario político

dad culminará con el asesinato de la protagonista de la novela: Carmen Botines, «la Reina», en quien observaremos las consecuencias de que la «matriz de poder colonial» domine los cuerpos.

Javier García Fernández, en su libro *Descolonizar Europa*, defiende que la «matriz de poder colonial» tuvo su origen en la conquista de Granada por parte de los Reyes Católicos en 1492. En dicha fecha se produce también el comienzo del colonialismo en América Latina, y se entrelazan en cuanto a que son «dos fases del mismo proceso de construcción imperial, de expansión imperial»³. En ambos se produjo una destrucción de epistemologías no-dominantes, aquellas de las poblaciones en los márgenes:

Andalucía también tiene un 1492. También es parte de la cara oculta de la modernidad. La modernidad llega a Andalucía con forma de conquista militar, con forma de expulsión, de subordinación, de aniquilación, de anulación de los sujetos sociales, del sujeto judío, del musulmán, del gitano, de las clases campesinas, de aquellos que se llamaba y conoce como Al-Ándalus⁴.

Los acontecimientos históricos que Talens relata en la novela guardan relación con la teoría de García Fernández de que durante el siglo XIX se mantuvo y exacerbó el latifundismo en Andalucía que había comenzado con la conquista. Asimismo, en la novela de Talens, el poder y las tierras están en manos de unos pocos. Considero que *La parábola de Carmen la Reina* es análoga al fenómeno histórico que se describe en *Descolonizar Europa*. La idea de García Fernández de que Andalucía fue el origen de la colonialidad está fundamentada en el problema de la tierra. En primer lugar, en el momento de la conquista, se hicieron reparticiones de la tierra hacia los poderosos que habían colaborado en las batallas. Las tierras eran extraordinariamente extensas, y a través de ellas se comenzó un proceso extractivo de recursos naturales que provocaba el empobrecimiento del lugar de origen:

Por primera vez en la historia de la Europa feudal se da un contexto donde se despoja la tierra por derecho de conquista y se reparte por derecho de conquista a sus conquistadores. Por tanto, hay un otro anulado y una nueva redistribución de la tierra que da lugar a lo que conocemos como nuevo latifundio contemporáneo. Este es un modelo que luego se lleva a otros lugares, fundamentalmente a América Latina, lo cual explica que en Andalucía y Latinoamérica haya campesinos sin tierra. La clase jornalera, el movimiento jornalero que llega hasta nuestros días [...] ⁵.

del liberalismo: 'labrador' y 'agricultor' es ahora aquel que posee la tierra que cultiva en propiedad, por oposición a 'jornalero', 'yuntero' o 'arrendatario'» (2010: 395).

³ García Fernández, Javier: *Descolonizar Europa: Ensayos para pensar históricamente desde el Sur*, Editorial Brumaria, 2019, p. 230.

⁴ *Id.*, p. 196.

⁵ *Id.*, p. 198.

En segundo lugar, además del hecho de que Al-Ándalus se repartió en forma de «nuevo latifundio contemporáneo» y esto supuso el surgimiento de la clase jornalera, sucede que, durante el siglo XIX –temporalidad en la cual transcurre la novela–, la mayor parte de la tierra continuaba sin pertenecer a los andaluces:

En el siglo XIX, se da otro proceso en la consolidación del latifundismo andaluz, que es la desarticulación de los comunes, de las tierras comunales. La disolución de los comunes en Andalucía supone que la tierra que había sido de los ayuntamientos, que se había dado con los repartimientos, pasa a ser parte de los grandes latifundios. La desamortización en Andalucía fortalece los latifundios y *los latifundios nunca han sido de población andaluza*. Esa es una de las características del latifundio andaluz, que no se formó una burguesía andaluza, una clase propietaria andaluza. En el año 1930, el 70% de los grandes propietarios de tierra en Andalucía residía en Donostia. No hubo una clase burguesa, no hubo un desarrollo. El liberalismo en Andalucía siempre fue colonial. *El latifundismo ha sido un elemento colonial*⁶.

Lo que García Fernández propone que sucedió a partir de la caída de Al-Ándalus fue una «colonialidad interna estructural»: aunque no haya un elemento administrativo, sí que se producen otros procesos constituyentes de dicha colonialidad interna estructural. Por ejemplo, la subordinación política, con los intereses de sus habitantes subordinados a los intereses de Castilla.

1. VOCES DE LA NOVELA POLIFÓNICA

La parábola de Carmen la Reina se sitúa en el inventado pueblo de Artefa, ubicado en la Alpujarra granadina, narrando de forma coral las vidas de todas aquellas familias que o bien comienzan el siglo o bien lo terminan residiendo en este lugar. Por medio de una narrativa en forma de parodia y a través de las perspectivas de una multitud de personajes, el autor narrará los sucesos históricos más conocidos del siglo XIX y comienzos del XX en España, empezando por la batalla de Bailén en 1808 y terminando en el único suceso histórico que transcurre fuera de Iberia: la revolución rusa de 1917.

Esta es una historia de los de abajo, una novela que abarca un sinnúmero de perspectivas vitales de, basándonos en el cuadro genealógico que aparece al comienzo, sesenta y cinco personajes. Esta búsqueda de una multiplicidad de perspectivas tendría una intención bajtiniana de representación social a través de la novela polifónica. La crítica literaria del momento en que la novela fue publicada, como fue el caso de Salanova en *El Comercio-Gijón* y de Sánchez Torre en *La nueva España-Oviedo*,

⁶ *Id.*, p. 201, énfasis propio.

citados por un complejo artículo de Carmen Moreno-Nuño⁷, dijo que esta característica podía tener que ver con una reivindicación de la izquierda más militante: a través de contar la lucha, la resistencia y las penurias de las clases populares con respecto a las clases dominantes del pueblo, estaba haciendo una denuncia social. Las élites van a estar representadas por la familia caciquista de Doña Petra Almodóvar, «Duquesa de Artefa»; por las figuras eclesiásticas, primero de Don Celso Enríquez y después de Don Ramón Martínez. Además, también, por último, por los grupos militares que llegan para reprimir –en distintos eventos históricos, pero no viven en el pueblo– y por la Guardia Civil, quienes se instalan en Artefa en 1847. En cuanto a las clases populares, van a estar representadas principalmente por las familias Botines, Porra y Espinosa, así como por la familia de gitanos trashumantes que comienza con María de los Desamparados Montoya y su hermano, Juan de Espera en Dios Montoya, y termina con la bisnieta de María, también heredera de los Botines: Carmen Botines «la Reina», quien da título a la narrativa. La novela comienza anticipando la venida de Carmen, quien nacerá a finales del siglo, en un gesto mesiánico que tiene que ver con la figura de este personaje como representante política de las clases populares.

En cuanto a los personajes principales, resulta de especial relevancia el médico del pueblo, Lucas Toledano, un hombre judío que llega a Artefa a mediados de siglo, en 1854, y que a los cincuenta y ocho años iniciará una relación amorosa con Carmen Botines, a quien asiste en su nacimiento y que en ese momento tendrá veintitrés. Ambos iniciarán, junto al hermano de Carmen, un activismo pedagógico por los pueblos de la Alpujarra. A través del gesto narrativo de presentar a esta mirada de personajes tan dispares es como Talens hace una crítica a la absolutización de la verdad, tal y como defiende Carmen Moreno-Nuño⁸, y realiza una «apuesta por la multiplicidad de perspectivas»⁹.

La narrativa presenta, entonces, un profundo escepticismo hacia todo conocimiento que se presente como absoluto y verdadero. Es por lo tanto común encontrarse que no encumbra de manera idealizada los valores de la izquierda política. El texto es crítico, por ejemplo, con respecto a la subida al poder de los republicanos durante la Primera República (1873-1874). Hacia el final de la novela y del siglo, cuando está a punto de nacer Carmen, el narrador comenta lo siguiente:

⁷ Moreno-Nuño, Carmen: «¿La derrota del poder? Una mirada crítica a la obra de Manuel Talens», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 28, n.º 1, 2003, pp. 203-231, www.jstor.com/stable/27742212.

⁸ En su artículo, Carmen Moreno-Nuño analiza el hilo de crítica social indirecta a través de la parodia que seguían las obras del autor publicadas hasta 2003.

⁹ *Id.*, p. 208.

Tras un corto período revolucionario, durante el cual le fue arrebatado el mando del Ayuntamiento, Lázaro Almodóvar [cacique del pueblo] había sido repuesto como alcalde de Artefa por obra y gracia del nuevo gobierno republicano de Madrid, ya que el ministro de la Gobernación se apresuró a desautorizar las nuevas Juntas Populares surgidas durante la revolución que derrocó a los Borbones en 1868; los políticos de siempre volviendo a defraudar a los campesinos, y el eterno problema de la tierra siguió sin resolver; una vez más las cosas cambiaban para no cambiar [...]¹⁰.

En este fragmento se hace una reivindicación al hecho de que, independientemente de quién esté ostentando el poder institucional, incluso cuando lo ostenta la izquierda, los jornaleros continuarán sin poseer la tierra y por tanto se los mantienen fuera del contrato social. Es necesario añadir que la modernidad ha sido considerada por Mignolo y Walsh, en su obra *On Decolony*, como un proyecto de colonización y eliminación de la diferencia. Además, hemos de fijarnos en aquellos procesos que conllevan que largos grupos de la población queden al margen del contrato social.

En relación a la modernidad, nos interesa resaltar que la «colonialidad interna estructural», de la que habla García Fernández, también se reflejó en las políticas imperialistas de expulsión de los judíos y conversión forzada de los musulmanes, ocurriendo que los moriscos fueron expulsados formalmente en el año 1609, durante el reinado de Felipe III, culminando el proceso de unificación religiosa, racial y lingüística iniciada por los Reyes Católicos. En la novela de Talens, hay una saga familiar, los Toledano¹¹, judíos que continúan manteniendo su religión y sus tradiciones en secreto, de quienes deviene el doctor Lucas Toledano. Lucas nace en Granada y le espera un futuro prometedor, pero en vez de quedarse en la ciudad elige ir a «enterrarse a Artefa» por una motivación para ayudar a los «pobres de las Alpujarras», pues a lo largo de su vida ha observado que la gran mayoría de los que piden por las calles y los que necesitan guarecerse en el Hospital San Juan de Dios provienen de esa zona rural. La otra saga familiar relacionada con las resistencias ante la eliminación de la diferencia es la familia gitana de los Montoya, que comienza con el padre de María de los Desamparados Montoya y Juan de Espera en Dios Montoya. La descendencia de esta familia es Carmen Botines, «la Reina», y su hermano Mateo.

El argumento principal de la introducción tiene que ver con que la desposesión de la tierra va a enlazarse a la desposesión del propio cuerpo, puesto que el latifundismo colonial también pretende controlar a los/las gitanas, los/las jornaleras, e impedir que se desarrollen como seres independientes y libres. La clave en cuanto a la desposesión de la tierra está en encarnar tanto a la clase popular como a las políticas de segre-

¹⁰ Talens, Manuel: *La Parábola de Carmen la Reina*, Ediciones Cátedra, 1992, p. 277.

¹¹ El apellido Toledano fue generado tras el Edicto de Expulsión de 1492 por aquellos judíos que se vieron obligados a convertirse a la religión cristiana.

gación racial en la figura de Carmen «la Reina» y lo que a ella le sucede al final de la novela. En ese momento narrativo, Lucas, Carmen y Mateo están embarcados en un proyecto educativo en los pueblos de la Alpujarra, el cual consiste en mantener conversaciones políticas con los jornaleros al respecto de cuál sería la forma de llevar a la práctica las ideas que se están macerando en los movimientos socialistas y anarquistas. En la escena final, el exmarido de Carmen, que es tataranieta de la caciquista Petra Almodóvar, entra a la casa y le dispara, ocasionando su muerte.

El movimiento pedagógico-revolucionario fracasa en ese momento. Este acto violento hace eco con los intentos de renovación política llevados a cabo a lo largo del siglo XIX por parte de los antepasados de Carmen y de otros jornaleros, que fueron suprimidos con la encarcelación, la tortura o el asesinato (logrando, a través de dichos métodos, controlar sus cuerpos). De esta forma, la novelización de la Historia muestra un gesto repetitivo de desesperación por los continuos fracasos, los cuales culminan tanto en el asesinato de Carmen como en el inicio de la revolución bolchevique de 1917.

2. LA «HISTORIA DE-LO-QUE-REALMENTE OCURRIÓ»

García Fernández nos comunica, amparándose en otras personas que lo han dicho antes que él, que «La Historia de-lo-que-realmente-ocurrió es la objetualización de los cuerpos, su mercantilización y su puesta en valor»¹². El hecho de que la novela de Talens abarque más de un siglo —empezando por la batalla de Bailén de 1808 y terminando en la revolución rusa de 1917— nos está queriendo transmitir una motivación narrativa por representar los eventos que ocurrieron (las Cortes de Cádiz, el absolutismo de Fernando VII, la revolución de 1868, la instauración de la primera república, etc.) desde el punto de vista de los de abajo. A través de esta revisión, la novela de Talens está existiendo como objeto que desbanca la Historia con h mayúscula. El contener un amplio número de arcos argumentales, así como hacer un uso constante de la parodia y del sarcasmo, el esperpento y la escatología, haciendo un énfasis paródico en los comportamientos y la mentalidad de los personajes independientemente de quiénes sean o a qué clase social pertenezcan, apuesta por una perspectiva polisemántica de la historia, complejizando la búsqueda de los mensajes que se encuentran en la narración.

Una parte de la crítica ha dicho que ensalza los valores anarquistas, mientras que otra, como es el caso de Moreno-Nuño, considera que el asesinato de Carmen Botines al final de la novela —a sus treinta y tres años, en un paralelismo con la edad

¹² García Fernández, Javier: *Descolonizar Europa: Ensayos para pensar históricamente desde el Sur*, Editorial Brumaria, 2019, p. 30.

a la que murió Jesucristo— implica que tratar de salirse del sistema dominante es una utopía y que el anarquismo es impracticable. La novela lleva el título de *Parábola*, con lo cual esperaríamos que, al terminar de leerla, nos hubiera enviado una enseñanza relativa a algo que no está explícito en la historia. De acuerdo con Moreno-Nuño, esta enseñanza sería que el amor es «fuerza salvífica» y regeneradora: «la propuesta de validez de un amor no predicado por el clero sino reinventado cada día para quien lo vive, la reivindicación de los marginados históricos —gitanos, mujeres, anarquistas, republicanos»¹³.

Al contrario que Moreno-Nuño, se podría interpretar que la novela no pretende introducir enseñanza alguna, ya que como decíamos al comienzo los personajes de diferentes generaciones y dispares niveles socioeconómicos hacen referencia en repetidas ocasiones a la ausencia de un conocimiento verdadero o de verdaderas absolutas al respecto de la existencia del ser humano. El hecho de que no haya un conocimiento verdadero se vincula con la búsqueda de una libertad de los cuerpos, exentos de una «matriz de poder colonial», dado que la unificación religiosa, racial y lingüística que llevaron a cabo los Reyes Católicos pretendía implantar el colonialismo tanto en la identidad como en la corporeidad de las personas. De modo que, así como se utilizan argumentos y personajes de la Biblia para parodiar a la propia Biblia, el título de *Parábola* estaría parodiando la misma esencia de las historias orales que se transmiten con un objetivo pedagógico hacia una colectividad. Mateo, el hermano de Carmen, dice hacia el final de la novela: «Ese libro es lo más retrógrado que he visto en mi vida, todo empieza y termina con Dios. ¿Y quién es Dios? Dios somos nosotros, y si no cambiamos las cosas no será la Santa Biblia ni Jehová quien las cambie»¹⁴. Mateo es el arquetipo o la parodia del anarquista, así como Carmen es el arquetipo o parodia de la salvadora que pretende redimir a las gentes de la Alpujarra a través de la educación política, a pesar de que dicho conocimiento político estaba ya presente en generaciones anteriores.

Entonces, vamos a fijarnos más bien en la técnica de repetición que utiliza la novela al mencionar, a través de los diálogos de personajes pertenecientes tanto a la élite como a las clases populares, que la tierra no ha logrado ser nunca de aquellos que la trabajan. ¿Hacia dónde nos lleva el método del autor de recrear una y otra vez el mismo discurso —tanto el de que no hay verdades absolutas como el de que la tierra no pertenece a aquellos que la trabajan— si lo conectamos con la perspectiva de que la «matriz colonial de poder» se ha instaurado en los cuerpos de los personajes de la novela pertenecientes a poblaciones históricamente subordinadas?

¹³ Moreno-Nuño, Carmen: «¿La derrota del poder? Una mirada crítica a la obra de Manuel Talens», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 28, n.º 1, 2003, p. 225.

¹⁴ Talens, Manuel: *La Parábola de Carmen la Reina*, Ediciones Cátedra, 1992, p. 280.

Con el objetivo de añadir elementos que responderán a esta pregunta, hemos de describir el espacio destinado en la narración hacia aquellas epistemologías que resisten, desde distintos ángulos, el proceso de colonialidad.

3. COSMOVISIONES QUE DIVERGEN DE LA «MATRIZ DE PODER COLONIAL»

Las energías emancipatorias, colectivamente estructuradas, han sido revisadas desde perspectivas teóricas decoloniales haciendo hincapié en que vienen existiendo desde hace mucho tiempo atrás. Son lo que podríamos catalogar como cosmovisiones que se resisten a la «matriz de poder colonial» y que han sido analizadas, por ejemplo, en el caso de América Latina, por Marisol de la Cadena. En el prólogo de *A World of Many Worlds*, la antropóloga incide en la resistencia de la multiplicidad de mundos que existían antes de la extracción y la explotación. De la Cadena pone énfasis en «the obstinate demands for existence presented by worlds whose disappearance was assumed at the outset of the Anthropocene»¹⁵. En este sentido, nos centraremos en la existencia y resistencia de los múltiples mundos representados en la novela por los gitanos trashumantes, las mujeres y los jornaleros.

El personaje de Juan de Espera en Dios Montoya va a ser nuestro primer ejemplo. Él realiza la inusitada hazaña de introducir la cabeza en un balde de agua y aguantar sin ahogarse durante veinte minutos. Su acto, aparentemente milagroso, ocasiona gran sorpresa por parte de quienes le ven, y es el método a través del cual se gana el jornal. Dice la novela que «la gente venía a tocarlo para comprobar si era de carne y hueso, y se santiguaban cada vez que lo veían hacer el número del ahogado»¹⁶. Es, por lo tanto, un acto milagroso por el cual las personas consideran que merece la pena pagar. Cuando se le pregunta la razón detrás de la proeza, él dice: «—Cuando nací, mi madre me metió durante veinte minutos bajo el agua del Guadalquivir para que me fuera acostumbrando, y ahí mejoré estos pulmones que Dios me concedió»¹⁷.

El personaje rechaza la vida en el circo por no estar acorde a sus valores: «(...) —Siempre hubo clases, yo soy libre como el viento y no hay Cristo que me meta en cintura —le espetó al empresario que quería convertirlo en un empleado a sueldo»¹⁸ y, en cierta forma, se está negando a asimilarse con un tipo de transacción, la del empleado a sueldo, que le haría ser utilizado como un objeto. Es cierto que la historia

¹⁵ Cadena, Marisol de la and Mario Blaser (eds.): *A World of Many Worlds*, Duke University Press, 2018, p. 2.

¹⁶ Talens, Manuel: *La Parábola de Carmen la Reina*, Ediciones Cátedra, 1992, p. 198.

¹⁷ Talens, Manuel: *La Parábola de Carmen la Reina*, Ediciones Cátedra, 1992, p. 198.

¹⁸ *Id.*, p. 199.

presenta una mercantilización del comportamiento que lleva a cabo el cuerpo de Juan, pero se rechaza la compra de dicho cuerpo. Su mayor acto contrahegemónico sucede en el momento en que unos italianos le ofrecen pagarle una extensa suma a cambio de que él, cuando muera, les permita indagar en sus pulmones. Juan les rechaza con calma, sin grandes aspavientos: «—Además, yo ni comprendo el italiano ni necesito el parné —le dijo al médico florentino para endulzarle el desengaño—, porque por más que me gasto, siempre me encuentro cinco reales en el bolsillo»¹⁹.

García Fernández explica la necesidad de «descolonizar los saberes» a través de buscar unas «epistemologías otras». Para descolonizar las maneras en las que «la matriz de poder colonial» ha impuesto cierto tipo de conocimiento sobre el mundo, es necesario revisar formas de vida que han desarrollado otras epistemologías. En ese sentido, Talens construye el personaje de un hombre gitano que, en vez de escoger sostener su vida a través de la mercantilización de su cuerpo, prefiere rechazar la oferta. Esta es una resistencia a la objetivización de la vida. De hecho, Walsh y Mignolo acuñan el término «re-existencia» en vez de «resistencia», tomándolo del pensador Adolo Albán Achinte, quien dijo que la re-existencia se podía entender como «the redefining and re-signifying of life in conditions of dignity»²⁰. A partir de este concepto, reflexiono que la propuesta de una vida en condiciones de dignidad podría considerarse un estado más elevado que el resistir, asociado a una lucha constante. Aquí, el personaje de Juan de Espera en Dios Montoya nos estaría dando un ejemplo de «re-existencia».

María de los Desamparados Montoya va a ser el segundo caso que analizar. Ella es un personaje que experimenta premoniciones que unos años o décadas más tarde se cumplen. Su personaje comienza casándose con un muchacho y termina, después de ser perseguida por las autoridades por su identidad de gitana y mujer con capacidad de ver más allá del mundo material, escapándose del pueblo y desapareciendo de la novela. La única forma de mantener su dignidad, dada la violencia estructural dirigida a ella como individuo que carece de un apoyo por parte de su familia y del pueblo, es marchándose. Vemos aquí el arquetipo de la bruja que escapa al bosque a vivir en un entorno natural que supuestamente permitiría una mayor libertad.

Comenzando por el principio de la evolución de su personaje, el primero de los presagios que tiene María es cuando el Espíritu Santo le señala «con el dedo»²¹ al muchacho del que se va a enamorar. Más tarde, en su noche de bodas, surgen los tres siguientes:

¹⁹ *Id.*, p. 199.

²⁰ Mignolo, Walter and Catherine Walsh: *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*, Duke University Press Books, 2018, p. 3.

²¹ Talens, Manuel: *La Parábola de Carmen la Reina*, Ediciones Cátedra, 1992, p. 101.

–Soñé que dentro de tres años tendremos un churumbel que se llamará Ricardo, y más tarde este pueblo será castigado por la mano de Dios –le dijo su mujer de la manera más natural–. Y soñé también que dentro de una pila de años lloverá mierda en Artefa a causa de un crimen, pero entonces nosotros ya no estaremos aquí²².

La novela de Talens contiene numerosas referencias escatológicas, las cuales se analizaron por parte de Moreno-Nuño como un homenaje «en la tradición de Cervantes, Quevedo o Cela»²³. Desde ese lugar, se acerca lo esperpéntico y le da un toque paródico a la narración.

Las tres premoniciones de María se cumplen. La segunda tiene que ver con la epidemia del cólera, que va a diezmar a la población (es relevante añadir que la trae un juez del tribunal de la Inquisición que viene a analizar el caso de María, abierto contra ella por el cura del pueblo). La tercera, por último, tiene que ver con el sargento Colomera de la Guardia Civil y la muerte de Jesús Cordero. El tercero y último de los personajes con una cosmovisión que representa epistemologías otras es Jesús Cordero, santero que comparte con María la capacidad para las premoniciones. Él es quien presagia la venida de Carmen y dice que ella traerá la solución última contra el poder. El sargento Colomera –un nombre, de nuevo, paródico–, líder de la Guardia Civil en Artefa, es el responsable de la muerte de Jesús. Incapaz de soportar que Jesús cure a las personas a través de prácticas tradicionales y de que manifieste públicamente sus premoniciones, decide provocarle lo siguiente: «le atascó el agujero del culo con un corcho de damajuana, lo lacró alrededor como si fuese una carta del correo, y luego dejó libre al preso para que volviese a sus milagros»²⁴. Un año después del suceso, en una escena cargada de parodia, Jesús Cordero tiene un tropiezo que provoca que el tapón salte y que dé comienzo el diluvio de mierda que en primer lugar acaba con la vida de Cordero y a continuación con la del sargento. El texto informa de que después de eso la lluvia de excrementos dura siete semanas seguidas. A los tres días de la muerte de Jesús Cordero, unas mujeres de Artefa limpian su cuerpo y «lo llevaron a lo más alto de la sierra, en una penosa ascensión que duró siete días con sus noches, para al fin enterrarlo sentado a la derecha del pico del Mulhacén»²⁵. El texto está de nuevo dialogando con la mitología cristiana: al curandero hacedor de milagros se lo entierra a la derecha del Mulhacén, como si se encontrara a la derecha de Dios.

²² *Id.*, p. 105.

²³ Moreno-Nuño, Carmen: «¿La derrota del poder? Una mirada crítica a la obra de Manuel Talens», *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, vol. 28, n.º 1, 2003, p. 213.

²⁴ Talens, Manuel: *La Parábola de Carmen la Reina*, Ediciones Cátedra, 1992, p. 261.

²⁵ *Id.*, p. 262.

Una vez analizados los saberes decoloniales de los personajes de María y de Jesús –ambos nombres en paralelismo con las figuras bíblicas– y la «re-existencia» en la decisión de Juan de evitar la mercantilización de su cuerpo, concluimos con la pregunta: ¿cuáles serían esas condiciones de dignidad necesarias para redefinir y re-significar la vida en el caso del personaje de Carmen?

4. VOCES QUE CONSTRUYEN HISTORIA

La Parábola de Carmen la Reina refiere constantemente a la Biblia en una intertextualidad de la que nos informa Moreno-Nuño: «Con *La parábola* tenemos, según la definición de su autor, una ‘Biblia apócrifa,’ es decir, estamos ante la re-escritura del texto sagrado que más ha determinado la historia del mundo occidental»²⁶. En concreto, se trata de la venida al mundo de un ser superior que con su llegada (y su sacrificio) va a redimir a la humanidad. Los nombres de aquellos que acompañan a Carmen, Lucas y Mateo, hacen referencia a los apóstoles de Jesucristo. La intertextualidad adquiere significado a través de convertirse, dice Moreno-Nuño, en «la denuncia de la progresiva y perversa metamorfosis sufrida por el mensaje religioso-moral cristiano»²⁷.

La novela se sirve de una intertextualidad constante con la Biblia para generar una recopilación de epistemologías gitanas y campesinas que re-existan en la narrativa centralista-nacional-católica inaugurada formalmente por los Reyes Católicos en el año 1492, cuando cuatro eventos cruciales tuvieron lugar: el inicio de la colonización de América Latina, la conquista del Reino de Granada, la publicación de *La Gramática de la Lengua Castellana* de Antonio de Nebrija (un acto de afianzamiento de la lengua de lo que va a constituirse como imperio) y la expulsión de la población judía a través del *Edicto de Granada*.

Dicha intertextualidad genera una ficción que reivindica las resistencias a las violencias estructurales de raza, clase y género cuyo culmen narrativo se encuentra en el personaje de Carmen Botines: «gitana, pobre, libertaria y mujer»²⁸. Decía García Fernández que la clave para la decolonialidad se hallaría en tratar de construir «no tanto un espacio de cuerpos que producen voces, sino un espacio de voces que terminan por constituir cuerpos, esto es, soñar palabras que nos hagan construir lugares, pensar la Historia como motor de la Historia»²⁹. Ese espacio de voces que terminan por constituir cuerpos en el plano de la materialidad política puede verse

²⁶ Moreno-Nuño, Carmen: «¿La derrota del poder? Una mirada crítica a la obra de Manuel Talens», *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, vol. 28, n.º 1, 2003, p. 206.

²⁷ *Id.*, p. 206.

²⁸ Talens, Manuel: *La Parábola de Carmen la Reina*, Ediciones Cátedra, 1992, p. 207.

²⁹ García Fernández, Javier: *Descolonizar Europa: Ensayos para pensar históricamente desde el Sur*, Editorial Brumaria, 2019, p. 31.

favorablemente influenciado por el hecho de que esta novela polifónica esté generando precisamente un gesto de reivindicación al construir el pueblo de Artefa, trabajando con la Historia al representar cada evento.

Partiendo de que la «matriz de poder colonial» se instauró formalmente a partir del año 1492 en Andalucía y se representa en forma de un encarnamiento en los cuerpos de los y las jornaleras, de los y las gitanas trashumantes, vamos a analizar desde qué perspectiva podemos leer el asesinato de la Mesías, Carmen Botines «la Reina», por parte de su exmarido.

A comienzos del siglo XX, en la novela, la caciquista Petra Almodóvar «Duquesa de Artefa» continúa viva a pesar de contar ya más de cien años de existencia. Ella representa el poder imperecedero de un apellido, la élite que nunca muere porque continúa regenerándose en su hijo, nieto, bisnieto y tataranieto, quienes son los que oficialmente ostentan el título de alcaldes. Hacia finales del siglo XIX comienzan a formarse las llamadas «sociedades de resistencia» que culminarán en 1907 con la fundación del frente anarcosindicalista *Solidaridad Obrera*. La Sociedad de Resistencia de Artefa es liderada por Carmen Botines desde el momento en que Bautista Porra es asesinado por la Guardia Civil en un ajuste de cuentas ordenado por Petra Almodóvar tras la última revuelta de los jornaleros. Entonces, en una sociedad formada con ideólogos que aúnan socialismo y anarquismo, sucede que Carmen propone continuar practicando la resistencia a través de la educación.

Es así como Carmen, su compañero Lucas y su hermano Mateo inician la peregrinación por los pueblos de la Alpujarra para generar instrucción y debate acerca de la cuestión de la tierra. Lo que ocurre al final, cuando la Guardia Civil ya ha asesinado a varias personas pertenecientes a otras Sociedades de resistencia, es que Poncio Almodóvar, tataranieto de Petra, entra en la casa donde se encuentra la pareja, le dispara a Carmen y ella muere desangrada.

El final de la novela es apoteósico y también apocalíptico. Termina precisamente con una cita del Apocalipsis:

Y después de estas cosas vi otro ángel descender del cielo, teniendo grande potencia; y la tierra fue alumbrada con su gloria.

Y clamó con fortaleza en alta voz, diciendo: Caída es, caída es la grande Babilonia, y es hecha habitación de demonios, y guarida de todo espíritu inmundo, y albergue de todas aves sucias y aborrecibles.

Porque todas las gentes han bebido del vino del furor de su fornicación; y los reyes de la tierra han fornicado con ella, y los mercaderes de la tierra se han enriquecido de la potencia de sus deleites [Apocalipsis 18: 1, 2, 3]³⁰.

³⁰ Talens, Manuel: *La Parábola de Carmen la Reina*, Ediciones Cátedra, 1992, p. 336.

La propuesta del texto parece básica: en respuesta a las dislocaciones de identidad cultural, económica y social que los personajes han sufrido, una de las posibles consecuencias era el estallido en revolución. Nos ha traído a lo largo de sus trescientas treinta y seis páginas una multitud de mundos jornaleros, gitanos trashumantes, y de las mujeres que se concentran en una ocasión última con la finalidad de suprimir ese conjunto de procesos sociales mediante los cuales grandes grupos poblacionales se mantienen fuera de cualquier tipo de contrato social. El estallido en revolución, haciendo referencia a la revolución rusa de 1917, se presenta en un caos o un abismo donde temporalmente se anulan los patrones de posesión de la tierra así como las clasificaciones sociales y etnorraciales.

Al referirnos a las cosmovisiones fuera de la matriz de poder colonial, afirmamos que las premoniciones tanto de María como de Jesús se cumplen con certeza en el universo de la novela. José Botines, el padre de Carmen, dice al verla por primera vez: «Ahora, Señor, me puedo morir en paz, porque ya han visto mis ojos a la que nos devolverá la dignidad»³¹. Jesús, «el Maestro», también había determinado que ella sería la solución al problema del poder.

Decía García Fernández que «El latifundismo [en Andalucía] ha sido un elemento colonial»³² y finalmente la novela de Talens, en su recorrido histórico a través del siglo XIX y en su representación de voces múltiples, realiza una figuración literaria de lo que García Fernández postula desde la historicidad. El problema de la tierra sería por lo tanto el causante de la repetitiva y cíclica sucesión de fracasos por parte de las colectividades marginalizadas para lograr una resistencia organizada y estructurada a lo largo de la extensa narrativa. El intento pedagógico de compartir epistemologías comunes entre las personas de los pueblos de la Alpujarra se desbarata en el momento en que Carmen es asesinada por Lázaro. El problema de la tierra estaría entonces en el núcleo de esa violencia de género hacia el personaje de la «gitana, pobre, libertaria y mujer»³³.

¿Es el asesinato de Carmen un sacrificio como lo fue el de Jesucristo? Una ampliación de la investigación de esta novela podría iniciarse desde ese lugar, dado que en el caso de la mitología cristiana, la muerte y posterior resurrección de Jesús provocó una tremenda influencia entre las personas, generando nuevas formas de vida. Al poco tiempo de ser enterrada, el cuerpo de Carmen también habrá desaparecido de su ataúd y por ello se abre una multitud de posibilidades con respecto a la generación de mentalidades que se hallen fuera de la «matriz de poder

³¹ *Id.*, p. 218.

³² García Fernández, Javier: *Descolonizar Europa: Ensayos para pensar históricamente desde el Sur*, Editorial Brumaria, 2019, p. 201.

³³ Talens, Manuel: *La Parábola de Carmen la Reina*, Ediciones Cátedra, 1992, p. 207.

colonial». La clave para deshacerse del control del cuerpo podría recaer en una metamorfosis de dicha materialidad, acercándonos a lugares inverosímiles o fantásticos. La posibilidad de lo fantástico abre la mente hacia otras formas de sostenimiento de la vida.

De momento, la solución última contra el poder, la dignidad que anunciaba el padre de Carmen y la «re-existencia» de la que hablaban Mignolo y Walsh parecen temporales, dado que ocurren durante un cierto margen en que el problema de la tierra se discute con ferocidad. De acuerdo con el final de la novela, hay sedes de nuevas energías emancipatorias en la colectividad revolucionaria de 1917, pero sucede que dichas energías no llegan a Artefa. Resulta complicado dar una conclusión cerrada al análisis de una narrativa que reniega de la absolutización de la verdad, y por ello quisiera volver al texto y al hecho de que Lucas, quien ha quedado ciego de un ojo después del ataque, se pregunta: «¿De qué han servido todos los siglos de Historia repetitiva que a los hombres nos ha tocado sufrir?»³⁴. La dignidad, la «re-existencia» parece inalcanzable en lo que se refiere a las poblaciones de la Alpujarra. La novela apoya su final en la revolución rusa, observada como un evento tan lejano y caótico que se experimenta como un estallido de posibilidades.

Es pertinente reflexionar que tanto la «resurrección» de Carmen como las energías de la revolución rusa se apoyan firmemente en las potencialidades: todo lo que podría devenir de ambos eventos. Sin embargo, lo que sucedió después de la revolución rusa de 1917 está excluido del relato y, por lo tanto, en el universo de la novela, es como si nunca hubiera sucedido.

BIBLIOGRAFÍA

- Cadena, Marisol de la y Mario Blaser (eds.) (2018): *A World of Many Worlds*, Duke University Press.
- García Fernández, Javier (2021): «Más allá del medievalismo y el arabismo: Al-Ándalus en perspectiva poscolonial», *Estudios de Asia y África*, vol. 57, n.º 1, pp. 61-94, <https://doi.org/10.24201/ea.v57i1.2653>.
- García Fernández, Javier (2019): *Descolonizar Europa: Ensayos para pensar históricamente desde el Sur*, Editorial Brumaria.
- Mignolo, Walter y Catherine Walsh (2018): *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*, Duke University Press Books.
- Moreno-Caballud, Luis (2010): *Topos, Carnavales y Vecinos: Derivas de Lo Rural En La Literatura y El Cine de La Transición Española (1973-1986)*, Tesis doctoral presentada en la Universidad de Princeton.

³⁴ *Id.*, p. 335.

Moreno-Nuño, Carmen (2003): «¿La derrota del poder? Una mirada crítica a la obra de Manuel Talens», *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, vol. 28, n.º 1, pp. 203-231, www.jstor.com/stable/27742212.

Talens, Manuel (1992): *La Parábola de Carmen la Reina*, Ediciones Cátedra.

Vázquez, Rolando y Miriam Barrera Contreras (2015): «Aiesthesis Decolonial y Los Tiempos Relacionales: Entrevista a Rolando Vázquez», *Calle14*, vol. 11, n.º 18, pp. 76-94, [doi:10.14483/udistrital.jour.cl4.2016.1.a06](https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.cl4.2016.1.a06).

GENERO, SEXO Y EL CUERPO
METATEXTUAL

«ESTE OFICIO DE ACONCHAR»: SEXO Y CULTO AL CUERPO EN *LA LOZANA ANDALUZA*

LUCÍA PASCUAL MOLINA

1. INTRODUCCIÓN. EL TEXTO EN SU CONTEXTO

El propósito de este artículo consiste en esclarecer los términos que aparecen en *La Lozana andaluza* relacionados con los oficios de la protagonista, y poner de manifiesto el doble código de significación empleado en muchos casos, con abundantes alusiones sexuales, en la línea de la teorización formulada por Garrote sobre el código abierto y cerrado en la literatura sexual del período comprendido entre los siglos XIII y XVII¹. Al tratarse de labores íntimamente conectadas con el cuerpo, analizaremos los términos usados para designar a este en su doble dimensión de objeto de cuidado estético y fuente de placer sexual. Para ello partiremos de las labores desempeñadas por su más claro antecedente, *Celestina*, y la búsqueda de su correlato en el personaje de Lozana. En *La Lozana andaluza*, heredera de la tradición celestinesca, especialmente importante resulta la relación de los personajes a través de sus cuerpos –objetos de cuidados para el negocio del deseo–, la cual desempeña un papel esencial en la construcción de la obra. En este sentido, para Perugini «el cuerpo en *La Lozana* no participa de la pornografía porque no es un cuerpo fragmentado, variamente penetrado, anatomizado y descrito, sino que es metonimia de una persona, considerada en su integridad, en su *unicum*, finalmente en su dignidad»². En otras palabras, nuestra protagonista construye su identidad y su genuina forma de relación con el mundo de la marginalidad y la prostitución de una Roma disoluta por medio de la explotación de todas las posibilidades de su cuerpo. Es entonces relevante el estudio conjunto del sexo y el culto al cuerpo como relación imprescindible entre el cuidado cosmético y el oficio de la prostitución (o por extensión las relaciones sexuales), íntimamente unidos, en lugar de tratar ambos ámbitos de manera independiente o aislada.

¹ Garrote Bernal, G.: *Con dos poéticas. Teoría historicista de la literatura sexual española*, Valladolid, Agilice digital, 2020.

² Se cita siempre por la edición de Perugini. Perugini, C. (ed.), Delicado, Francisco: *La Lozana andaluza*, Fundación José Manuel Lara, 2004, p. XLII.

La preocupación por el cuidado del cuerpo, «instrumento de conocimiento y de coparticipación»³, no es exclusiva de la Edad Moderna, sino que en la Antigüedad Ovidio constituye una fuente esencial para la materia celestinesca. La influencia ovidiana en *La Celestina* (y, por ende, en *La Lozana andaluza*) ya fue señalada por Schevill:

The highest form of Ovidian realism in Spain can be found in a work which is the lineal descendant of Ovid's erotic writings and is therefore related to the tragic stories of passion treated above: I mean the great *Comedia de Calisto y Melibea*, known as the *Celestina*. (...) Only the influence of the body of Ovidian literature and the continuity of the tradition launched by Ovid can account for some of the most prominent characteristics of the *Celestina*⁴.

Entre otras obras descuella su *Arte de amar*, debido a los extensos pasajes en los que se ocupa de la estética femenina; algunas de las prácticas y cosméticos descritos en *La Celestina* o *La Lozana* aparecen citados aquí. Por ejemplo, en «Sobre la higiene femenina y los cosméticos», Ovidio alude a la importancia de la depilación: «¡Qué poco me ha faltado / Para advertir que no ha de refugirse / El terrible cabrón en los sobacos, / Y que tampoco deben vuestras piernas / Estar de duros pelos erizadas!»⁵; tema que aparece también de modo recurrente en *La Lozana*: «LOZANA: Señora, sí, y después yo os pelaré a vos porque veáis qué mano tengo. TÍA: Espera, traeré aquel pelador o escoriador y veréis que no deja vello ninguno, que las jodías lo usan mucho»⁶.

Lo mismo sucede, por ejemplo, con el uso del albayalde que Ovidio menciona («Sabéis también lograr el color blanco / Aplicando *albayalde*. La que no / tiene de natural faz sonrosada, / sonrosada se vuelve con su arte»⁷), y *Celestina* también porta: «Aquí llevo un poco de hilado en esta mi faltriquera, con otros aparejos que conmigo siempre traigo [...] así como gorgueras, garbines, franjas, rodeos, tenazuelas, alcohol, albayalde y solimán, hasta agujas y alfileres»⁸.

³ *Id.*

⁴ Schevill, R.: *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1913, p. 120.

⁵ En las citas de textos la cursiva es de la autora del artículo. González Iglesias, J. A. (ed.), Ovidio: *Amores. Arte de amar*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 507.

⁶ El número del mamotreto se notará en cifras romanas y, a continuación, el de página en arábigas. Perugini, ed. cit., XIV, p. 83.

⁷ González Iglesias, ed. cit., p. 507.

⁸ Citaré siempre por la edición de Lobera, F. J. et al. (eds.), Fernando de Rojas (y «antiguo autor»): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 104.

2. LOS OFICIOS DE LOZANA, HERENCIA DE CELESTINA

A continuación analizaremos los oficios de Lozana partiendo de los desempeñados por su más claro antecedente, *La Celestina*. Francisco Delicado crea a una alcahueta y prostituta, la joven cordobesa Aldonza, que asume y supera la tradición de Celestina, declarándose desde el mismo título émula de esta: *Retrato de la Lozana andaluza en la lengua española muy clarísima. Compuesto en Roma. El cual Retrato demuestra lo que en Roma pasaba y contiene munchas más cosas que La Celestina*. Como señala Montero, «sus propias características imponen un análisis del [léxico sexual] correspondiente a Celestina, que, siempre que sea factible, no ha de verse como una obra aislada, sino como un texto inserto en una tradición»⁹. Tradición en la que se engarza Lozana, quien, frente a su modelo, cuenta con un proxeneta, el mercader Diomedes, encarcelado luego por mandato de su padre. Es entonces cuando, despojada de todo, en Roma Lozana encontrará el lugar propicio para poner en práctica todos sus saberes y habilidades al servicio de los cuerpos masculinos y femeninos, de la mano de su criado Rampín. En sus dos oficios, alcahueta y prostituta, estrechamente conectados con la cosmética y los afeites, pero también con la reparación de virgos, Lozana nos dibuja con todo detalle cómo se concibe el cuerpo femenino a principios del siglo XVI, como se irá advirtiendo en los sucesivos apartados de este artículo (técnicas más usadas para fingir el primer sangrado vaginal, prácticas sexuales, tendencias depilatorias, ungüentos para combatir los estragos de la sífilis...).

Ya al principio de la obra Pármeno le describe a Calisto detalladamente las tareas de Celestina: «Ella tenía seis oficios, conviene a saber: labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera»¹⁰. Como señalan Montero y Herrero, Celestina es «experta en una serie de saberes empíricos en diversos campos, como la medicina, la magia, la hechicería, el arte de amar, etc. Tras su estela, en *La Lozana andaluza* y en otros autores, se utilizan estas mismas artes para caracterizar igualmente las actividades de algunas prostitutas o celestinas, como *la Lozana*»¹¹. Este claro paralelismo en las profesiones de Celestina y Lozana se halla sustentado en las alusiones a la primera en la obra de la segunda, no solo desde el título mismo, arriba citado, sino en otros momentos. He aquí un ejemplo: «SAGÜESO: ¡Voto a mí que tenéis razón! Mas, para saber lo cierto, será menester sangrar a todas dos para ver cuál es mejor sangre. Pero una cosa veo: que tiene gran fama, que dicen que no es nacida

⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰ Lobera, ed. cit., p. 54.

¹¹ Montero Cartelle, E. y Herrero Ingelmo, M.^a C.: «La 'renovación de novias' en *La Celestina*», *Celestinesca*, 36, 2012, p. 179.

ni nacerá quien se le pueda comparar a la Celidonia, porque Celestina la sacó de pila»¹².

A todos sus saberes, Celestina une una clara conciencia de sus oficios; por ejemplo, ante las exigencias de Pármeno y Sempronio de que les entregue sendos tercios de la cadena con que fue pagada por Calisto:

Pues aués de pensar, hijos, que todo me cuesta dinero e avn *mi saber, que no lo he alcançado holgando*. De lo qual fuera buen testigo su madre de Pármeno. Dios aya su alma. Esto trabajé yo; a vosotros se os deue essotro. *Esto tengo yo por oficio e trabajo*; vosotros por recreación e deleyte. Pues assí, no aués vosotros de auer ygual galardón de holgar, que yo de penar¹³.

A continuación, ante la creciente insistencia de los criados, Celestina reivindica su pasado como prostituta —«¿Quién só yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la putería?»¹⁴— y estalla por la dignidad de su trabajo:

CELESTINA.—[...] *Viuo de mi oficio, como cada qual oficial del suyo, muy limpiamente*. A quien no me quiere no le busco. De mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal viuo, Dios es el testigo de mi coraçón. E no pienses con tu yra maltratarme, que justicia ay para todos: a todos es ygual. *Tan bien seré oyda, avnque muger, como vosotros*, muy peynados. Déxame en mi casa con mi fortuna. E tú, Pármeno, no pienses que soy tu catiua por saber mis secretos e mi passada vida e los casos, que nos acaescieron a mí e a la desdichada de tu madre. E avn assí me trataua ella, quando Dios quería¹⁵.

Del mismo modo que Celestina, Lozana no solo es consciente de su valía, sino que, pasado un tiempo y conocido el mercado, decide establecerse en su casa:

Ya no quiero andar tras el rabo de putas. Hasta agora no he perdido nada, *de aquí adelante quiero que ellas me busquen*. No quiero que de mí se diga: puta de todo trance, alcatara a la fin. Yo quiero de aquí adelante mirar por mi honra, que, como dicen, a los audaces la fortuna les ayuda. Primeramente yo tengo *buena mano, ligera para quitar cejas, y selo hacer mejor que yo me pienso* [...] Así mesmo tengo muncha plática con quien yo tengo de usar este oficio. Yo soy *querida y amada de cuantas cortesanias favoridas hay*, yo so conocida ansí en Roma como en el vulgo y fuera de Roma de muchos a quien yo he favorecido¹⁶.

¹² Perugini, ed. cit., LII, p. 276.

¹³ Lobera, ed. cit., p. 257.

¹⁴ *Ibid.*, p. 259.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ Perugini, ed. cit., XLI, p. 227.

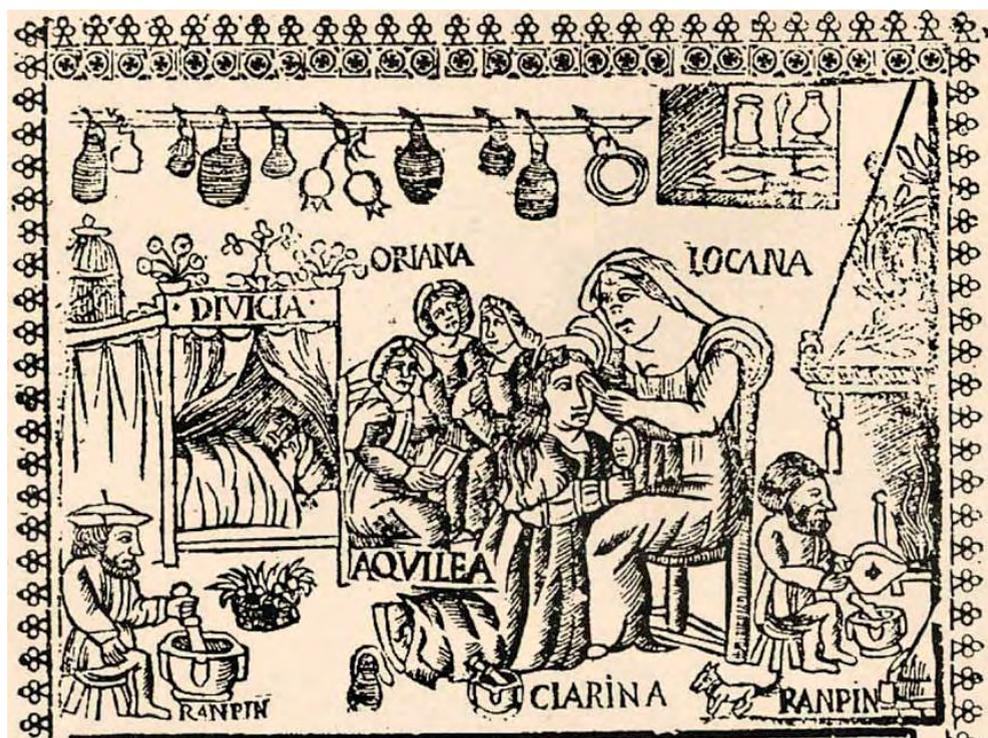


Fig. 1. Grabado de la primera edición de La Lozana andaluza.

Fuente: edición digital de Carla Perugini en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Siguiendo la descripción de los oficios de Celestina antes citada, analizaremos las diversas labores de las que se ocupa Lozana, quien posee habilidades muy variadas, como se observa en el grabado que encabeza la Parte Tercera y que aquí reproducimos. Presidiendo la escena se encuentra Lozana, la cual con su nariz roma y estrella en la frente, signos del mal francés, quita las cejas de Clarina, mientras Divicia yace en el lecho y un grupo de prostitutas la observan en segundo plano. En este sentido, Aquilea y Oriana no son los nombres de ninguna de las prostitutas sino de plantas medicinales usadas para sus fines, junto con los aparejos que cuelgan de la parte superior para hacer afeites y rehacer virgos, así como las granadas, símbolo del sexo femenino. Completan el grabado sendas figuras de Rampín, las cuales flanquean la escena, moliendo solimán con su «mano de mortero» y avivando con el «fuelle» el fuego del hogar, respectivamente, elementos metafóricos de su pene, en una clara alusión erótica. En palabras de Perugini, se trata de una «síntesis acertada de todos sus roles: afeitadora, puta, alcahueta, curandera, casada honrada»¹⁷.

¹⁷ *Ibid.*, XLI, pp. 225-226, n. 1217.

2.1. Labrandería

El oficio de labrandería es el primero de Celestina. Montero y Herrero explican que mientras que algunos editores han interpretado *coser* «en el sentido de rehacer el virgo», otros prefieren el significado de «“desvirgarse”, “tener relaciones sexuales” o simplemente “prostituirse”», dado que este uso se da ya en el teatro de Plauto y, en el caso de *La Lozana*, *labrar* concurre «al lado de *tejer*, *urdir* y *tramar* como metáfora sexual de tener relaciones sexuales, como en el Mamotreto XXI»¹⁸.

Primero de todo, debemos partir del hecho de que, como ha estudiado Mackay y recoge Macpherson, para la «mujer soltera, no privilegiada, de origen humilde (...) las carreras y puestos de trabajo más frecuentes tenían forzosamente que ser criada, lavandera, camisera, prostituta o beata, y que frecuentemente ejercía dos o tres de estos oficios simultánea o sucesivamente»¹⁹. Costa Fontes aporta abundantes ejemplos de cómo «the idea of threading is used in relation to prostitutes throughout the sixteenth and seventeenth centuries»²⁰. En la misma línea, Lobera define labrandería como ‘costurera, bordadora’, «aunque en la época –como sucede con buena parte de los oficios populares femeninos, del ámbito de la costura y de muchos otros– se otorgaron a la palabra connotaciones relacionadas con la prostitución y la alcahuetería»²¹.

Más adelante, en el mismo pasaje de los oficios de Celestina se dice que: «Era el primero oficio cobertura de los otros, so color del cual muchas mozas destas sirvientas entraban en su casa a *labrarse* y a *labrar* camisas y gorgueras y otras muchas cosas...»²². El desdoblamiento en «labrarse» y «labrar camisas y gorgueras» pone en evidencia irónicamente la polisemia de la acción. En palabras de Macpherson, se trata de «un chiste en forma de un juego de palabras basado en la plurivalencia del verbo “labrar” (...). Pármemo nos recuerda que para estas mozas desfloradas la casa de Celestina era una especie de taller de reparaciones presidida por la maestra de zurcir virgos»²³. Esto es, las jóvenes, bajo pretexto de coser o bordar camisas y gorgueras en casa de Celestina, realmente lo que perseguían coser eran sus virgos y, así, volver a mantener relaciones sexuales provechosas económicamente, al hacerse pasar por vírgenes. Por tanto, aquí prevalecería para «labrarse» el sentido de «rehacer el virgo» por encima del de mantener relaciones sexuales. No es el caso del siguiente pasaje del mamotreto XXI de *La Lozana*, donde el valijero le explica a esta cómo se ganan la vida en la ciudad los diferentes tipos de prostitutas: «Las que son ricas, no les falta

¹⁸ Montero y Herrero, *op. cit.*, p. 181.

¹⁹ Macpherson, I.: «Celestina labrandería», *Revista de Literatura Medieval*, IV, 1992, pp. 181-182.

²⁰ Costa Fontes, M. da: «Celestina's *Hilado* and Related Symbols», *Celestinesca*, 8.1, 1984, p. 8.

²¹ Lobera, ed. cit., p. 54, n. 285.

²² Lobera, *ibid.*, p. 54.

²³ Macpherson, art. cit., p. 181.

qué esponder y qué guardar, y las medianas tienen uno aposta que *mantiene la tela* y otras que tienen dos: el uno paga y el otro no escota; y quien tiene tres, el uno paga la casa, y el otro la viste y el otro hace la despensa, y ella *labra*²⁴. Esto es, en el caso de la prostituta que tiene tres clientes fijos o amantes, estos corren con los gastos de alojamiento, vestuario y comida, mientras que ella mantiene relaciones sexuales («labrar» = ‘follar’²⁵).

Por otro lado, Lozana también insinúa que su madre prostituiría a otras jóvenes, de ahí la presencia del campo semántico del hilado, contaminado sexualmente, como explica Macpherson: «a finales de siglo, para referirse a una puta, el vocablo “la-brandera” había llegado a emplearse no sólo como eufemismo, sino también como sinónimo o hasta propaganda»²⁶. Por su parte, Lozana se finge inexperta en el sexo prostibulario («vezar a labrar» vs. no saber «labrar» ni «coser» y olvidar «hilar»): «un hijo de caballero nos dio unas arracadas muy lindas y mi señora se las escondió porque no se las jugase y después las vendió ella *para vezar a las otras a labrar*, que yo ni sé labrar ni coser, y el hilar se me ha olvidado»²⁷. Perugini entiende las *arracadas* como alusión sexual, aunque no explica el sentido (intuyo que ve la alusión en el hecho de colgar pendiendo, como el miembro viril). Covarrubias define *arracadas* como «los pinjantes de las orejas»²⁸, esto es, «la pieza de oro o joya que cuelga de la toca»²⁹, por lo que se infiere que se trataría de un mero regalo, sin referencias eróticas, más allá de los consabidos favores sexuales que se ofrecerían a cambio. Y todavía hoy «arracadas» es usado en países de Hispanoamérica como México para designar los aros de oro o plata (el *Diccionario de la Lengua española* define «arracada» como «arete con adorno colgante»). En cuanto a «vezar», el *Diccionario de Autoridades* remite a «abezar» («acostumbrar, enteñar y hacer que uno se habitúe a executar alguna cosa, naturalmente y sin repugnancia»³⁰) y define «vez» como «lo mismo que costumbre»³¹. Además, el campo semántico del parentesco es otro contaminado sexualmente («tía», «padre» o «madre»), puesto que denota a la alcahueta o proxeneta, de ahí que Celestina sea llamada así por otros personajes, como Calisto: «¡Calla, calla, malvado, que es mi tía; corre, corre, abre!»³²; o Lucrecia: «Sube, tía»³³.

²⁴ Perugini, ed. cit., XXI, p. 127.

²⁵ Garrote Bernal, *op. cit.*, p. 259.

²⁶ Macpherson, art. cit., p. 183.

²⁷ Perugini, ed. cit., VII, p. 40.

²⁸ Covarrubias, S. de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Barcelona, Alta Fulla, 1989 [1611], p. 146.

²⁹ *Ibid.*, p. 871.

³⁰ Real Academia de la Lengua: *Diccionario de Autoridades*, p. 501.

³¹ *Ibid.*, p. 472.

³² Lobera, ed. cit., p. 52.

³³ *Ibid.*, p. 116.

La alcahueta («mi señora»), en consecuencia, incitaría a las jóvenes a mantener relaciones sexuales («labrar», «coser», «hilar») con los caballeros, lo que Lozana niega en su caso.

La interpretación que Fortes Ruiz hace de dicha afirmación como un síntoma de rebeldía ante el sistema no resulta muy ajustada³⁴: «uno de los atributos con los que el autor la caracteriza desde la primera página es que no aprendió a tejer, la labor por excelencia femenina desde las consignas patriarcales». Más bien debemos situarla dentro de la ambivalencia con la que describe su condición social: en ese juego constante de apariencias a lo largo de la obra, a veces no le interesa declarar que sabe hilar o tejer, por no mostrarse más humilde de lo que pretende ser, y alejarse del ambiente prostibulario. Y también tiene que ver con la *contaminatio* erótica de los términos del campo semántico del hilado, ya que solo de este modo se comprende que Lozana sí cuente con un «saber tramar, y esta lanzadera para tejer cuando tenga premideras»³⁵ y «alfilero», por ejemplo, pero le falte «dedal para apretar» o «premieras», metáforas sexuales del miembro viril: «mas ni tengo aguja ni alfiler, que dedal no faltaría para apretar»³⁶. En este sentido, Costa Fontes interpreta que «her vagina (“alfiletero”, needle cushion) is more than ready, but she is still lacking a phallus, no matter its size (“aguja”, “alfiler”, needle, pin), for she certainly has the vulva (“dedal”, thimble) that it would take to clutch (“apretar”) it with (...). Therefore, the meaning of “aguja” and “alfiler” in *La Lozana andaluza* further amplifies the symbolic value assigned to those terms in LC»³⁷.

Dentro de la constelación semántica de *labrar* aparecen a lo largo de la obra otros términos («copo», «tela», «tejillo» ...), que pasamos a comentar. Con respecto a *copo*, la tía de Lozana, antes de presentarle a Diomedes, advierte a esta sirviéndose de un refrán modificado: «amuestra a tu marido el copo mas no del todo. Y d'esta manera él dará de sí y veremos qué hacer»³⁸. La forma representa un fenómeno lingüístico recurrente en *La Lozana*: la «alteración léxica de los refranes», estudiada, entre otros, por Ramírez Santacruz:

Correas documenta la forma ortodoxa del refrán: «A tu marido, muéstrale el codo [o 'lo otro'], mas no del todo». Por medio de este proverbio, según Correas, se le aconseja a la mujer que no sea deshonesta. Sin embargo, Delicado, al sustituir «codo»

³⁴ Fortes Ruiz, M.^a R.: «Saberes y costumbres de las mujeres a través de *La Lozana andaluza*», en M.^a I. Montoya Ramírez (ed.), *La vida cotidiana andaluza a través de los documentos con valor historiolingüístico y dialectal*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2006, p. 1.

³⁵ Perugini, ed. cit., II, p. 20.

³⁶ *Ibid.*, II, pp. 20-21.

³⁷ Costa Fontes, art. cit., p. 9.

³⁸ Perugini, ed. cit., III, p. 23.

por «copo» –término contaminado eróticamente de acuerdo al glosario de Manuel Criado de Val (1960: 431-457)–, sugiere exactamente lo contrario, es decir, que la mujer tiene al hombre con sus atributos físicos para ver qué provecho (económico) puede conseguir de él³⁹.

No obstante, interpreto la expresión como una apelación de la tía a la medida de su sobrina en la exhibición de sus atributos sexuales frente a Diomedes. El sentido sexual de «copo», ‘vagina’, queda respaldado por la aparición del término en la oda de Lozana sobre el papel social de la prostitución, por medio de la alegoría de la prostituta como soldado (basta citar el sintagma «puesto su vida al tablero», con ecos de la copla XXXIII de Manrique), abandonada a su suerte en la vejez:

No sé, por mí lo digo, que me maravillo cómo pueden vivir muchas pobres mujeres que han servido esta corte con sus haciendas y honras y puesto su vida al tablero por honrar la corte y pelear y batallar, que no las bastaban puertas de hierro, y ponían sus *copos por broquel* y sus oídos por capacetes combatiendo a sus espesas y a sus acostamientos de noche y de día, y agora ¿qué mérito les dan?⁴⁰

En primer lugar, llama la atención la presencia de «honra» y «honrar», interpretables irónicamente (lo que provocaría la hilaridad del lector) o en sentido recto por la conciencia de la dignidad de su oficio antes apuntada, idea que parecen reforzar todas las metáforas bélicas usadas con el fin de describir la labor prostibularia. Entre otras, destaca la vagina («copo»), que sería para la prostituta lo que el escudo («broquel») para el soldado, arma esencial de una labor con amplios beneficios sociales; a este respecto se creía que las mancebías aseguraban la paz social, ya que evitaban que los hombres, debido a su apetito carnal, acosasen a las doncellas. La misma idea se repite en otro pasaje de *La Lozana*, referida a la aspiración de compensación económica de las alcahuetas al final de su vida: «así que todas esperan que el senado las provea a cada una según el tiempo que sirvió y los méritos que debe haber que sean satisfechas y según piensan»⁴¹. En palabras de Perugini: «se trata de una defensa de las putas como categoría, un reconocimiento de su oficio y de sus derechos a la jubilación en edad avanzada, casi el auspicio de un sindicato de trabajadoras consideradas necesarias al ordenado desarrollo de la sociedad, ya que la prostitución funcionaría como una válvula de escape para los varones necesitados de ulteriores relaciones sexuales, de manera que no tentasen a las mujeres honestas»⁴².

³⁹ Ramírez Santacruz, F.: «El aspecto paremiológico en el *Retrato de La Lozana andaluza* de Francisco Delicado», *Estudios Humanísticos. Filología* 31, 2009, p. 276.

⁴⁰ Perugini, ed. cit., XLIV, p. 243.

⁴¹ *Ibid.*, XLIV, p. 243.

⁴² *Ibid.*, XLIV, p. 241, n. 1296.

Un poco más adelante, en el mismo contexto del refrán sobre «copo» (el encuentro entre Diomedes y Lozana del mamotreto III), la tía de esta continúa con la isotopía del «tejer»:

[TÍA] quiero que pase aquí abajo su telar, y verala cómo *teje*. (...)

LOZANA: Señora tía, aquí veo muy bien, aunque tengo la vista cordobesa, salvo que no tengo *premideras*.

TÍA: Decí, sobrina, que este gentilhombre quiere que le *tejáis* un *tejillo*, que pro-veeremos de *premideras*⁴³.

Evidentemente, todos los términos del *tejer* que aquí aparecen («telar», «tejer», «premideras», «tejillo») tienen un valor translaticio, de carácter sexual, puesto que el interés de Diomedes en el «tejido de Lozana» estriba en desear mantener relaciones sexuales con ella, por lo que –como se ha indicado anteriormente– su falo encarna las «premideras» que esta necesita. Como explica Costa Fontes: «the merchant Diomedes wants her to weave for him, because weaving is what logically follows the act of spinning the yarn that has been rolled up into skeins»⁴⁴.

Si bien Blasco y Ruiz Urbón no recogen «copo» en su *Vocabulario del ingenio erótico*, sí aparece «tejer» como ‘realizar el acto sexual’, así como «hilar» con el sentido de ‘masturbar’⁴⁵. En *PESO*, por su parte, se encuentra un ejemplo muy ilustrativo del campo semántico del hilado en código cerrado, la letrilla 77:

Acabó la niña
De hilar su tela,
Hizo tres ovillos,
A tejer los lleva:
Quiere hacer prueba
Si su tela crece.
Quien bien hila y tuerce,
*Bien se le parece*⁴⁶.

En cuanto a *tela*, en el primer y apoteósico encuentro sexual entre Rampín y Lozana, esta se queja con las siguientes palabras: «por mi vida, ya no más, que no puedo mantener la tela»⁴⁷. Perugini incluye «mantener la tela» dentro de la isotopía

⁴³ *Ibid.*, III, p. 23.

⁴⁴ Costa Fontes, art. cit., p. 9.

⁴⁵ Blasco y Ruiz Urbón, Blasco, J. y Ruiz Urbón, C.: *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española del Siglo de Oro*, pról. G. Garrote Bernal, Berlín, Peter Lang, 2020, p. 272.

⁴⁶ *PESO* = Alzieu, P., Jammes, R., y Lissorgues, Y. (eds.): *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000 (1975), p. 133.

⁴⁷ Perugini, ed. cit., XIV, p. 82.

de la contienda⁴⁸, con una clara significación sexual. Para Cela⁴⁹, la primera acepción erótica de «tela» es ‘himen’, y la segunda, ‘actividad sexual, coito’; dado que Lozana no es virgen, me decanto por la interpretación de «tela» como ‘coito’, lo que evidencia la concurrencia con términos como «batir el hierro» y «acero» en el pasaje, en código cerrado alusivas a ‘mantener relaciones sexuales’ y ‘pene erecto’, respectivamente. Más aún si atendemos al sintagma «mantener la tela»; Covarrubias presenta el lema «mantener justa o torneo» y lo define como «ser el principal de la fiesta, al qual llaman mantenedor. Mantener tela, se suele dezir del que en la conversación toma la mano y satisfaze a lo que los demás le preguntan»⁵⁰. En otras palabras, Lozana le manifiesta a Rampín que no soporta más sus envites sexuales puesto que el placer es máximo.

Del mismo modo que se alaba la capacidad de «hilar», también se censura a quienes no saben hacerlo y, por tanto, no son capaces de valerse por sí mismas. Los conocimientos de costura eran un atributo exigido a las mujeres pero aquí, puesto que aluden a los de la prostitución, cuestionan las habilidades de estas para el negocio del sexo:

GALÁN: Quien no se arriesga no gana nada. Son venidas a Roma mil españolas que saben hacer de sus manos maravillas y no tienen un pan que comer; y esta plemática de putas y arancel de comunidades, que voto a Dios que *no sabe hilar y nunca la vi coser de dos puntos arriba*, su mozo friega y barre, a todos da que hacer y nunca entiende sino: «¿Qué guisaremos? ¿Qué será bueno para comer?»⁵¹.

Según Costa Fontes, «the “agulha” (...) represents a phallic symbol, and the “pontos”, being a euphemistic way of designating coitus»⁵², esto es, coser puntos significaría ‘mantener relaciones sexuales’.

A propósito de la situación económica de las prostitutas en Roma, se dice que «sin duda por muchos años podés *hilar* velas largas y luengas»⁵³. Y al trazar el catálogo de alcahuetas, encontramos que hay «otras que hilan y no son pagadas»⁵⁴, en el sentido de que no se les retribuyen económicamente sus servicios, sexuales o como tercera.

No obstante, el término *hilar* aparece en otras ocasiones en *La Lozana* en sentido recto, sin connotación sexual: «[LOZANA] “Toma, ve, cómprame una libra de lino

⁴⁸ Perugini, ed. cit., p. LX.

⁴⁹ Cela, C. J.: *Diccionario del erotismo*, Barcelona, Grijalbo, 1982, p. 835.

⁵⁰ Covarrubias, *op. cit.*, p. 787.

⁵¹ Perugini, ed. cit., LVI, p. 303.

⁵² Costa Fontes, art. cit., p. 4.

⁵³ Perugini, ed. cit., p. 367.

⁵⁴ *Ibid.*, XLIV, p. 243.

que yo me los hilaré y así no la habré menester”⁵⁵. Tras mandar a Rampín a una vecina por unos manteles prestados y la consiguiente negativa de esta, decide confeccionarlos ella misma con el hilo que traiga su criado, demostrando así su poderío económico y situación acomodada.

En lo que atañe a *trama*, la acumulación de términos en un breve pasaje nos pone sobre la pista de la dilogía sexual, en la línea de «hilado» y «tejido», puesto que en este corto diálogo entre Terencia y Lozana se suceden los sintagmas «tener trama», «querer trama» y «sacar trama»:

TERENCIA: A la fe, señora Lozana, enojada, que no me salen mis cosas como yo querría: *di a hilar y hame costado los ojos de la cara* porque el capitán no lo sienta, y agora *no tengo trama*.

LOZANA: Señora, no's maravilléis, que *cada tela quiere trama*. El otro día no quisistes oír lo que yo os decía, que de allí sacárades *trama*⁵⁶.

Para Sepúlveda, «por *trama* se entiende ‘relación amorosa’⁵⁷. La idea es que Terencia ha mantenido relaciones sexuales con otro hombre («di a hilar») y ha salido perjudicada económicamente de dicha relación («hame costado los ojos de la cara»), por lo que ahora no tiene «trama», esto es, relación con ningún cliente. Frente a este sentido, Lozana emplea «trama» como ‘coito’ (‘cada tela quiere trama’, es decir, el pene busca el coito, los hombres van a lo que van) y ‘beneficio’, respectivamente. Si observamos los diccionarios y vocabularios que recogen «trama», en Covarrubias aparece «trama de la tela», en sentido recto: «Latine trama, a tramite, porque passa de un cabo a otro de la urdimbre»⁵⁸. Garrote, por su parte, define «trama» como ‘coito’, y «tramar» como ‘follar’⁵⁹, mientras que para Blasco y Ruiz Urbón se trata de «enredos y estratagemas para obtener la satisfacción sexual»⁶⁰. En *PESO* estos versos ilustran el mismo uso de «trama» en el proceso del encuentro sexual: «aquel urdir después la dulce trama / luego despacio, luego más aprisa»⁶¹.

En conclusión, como expone Costa Fontes, el uso del campo semántico del labrar y del hilado en clave sexual no es una invención propia de los autores celestinescos, sino que se trataba de equívocos conocidos y usados por el pueblo en la lengua coloquial (como atestiguan los textos aportados como grupos de control): «By using

⁵⁵ *Ibid.*, XLVI, p. 250.

⁵⁶ *Ibid.*, XXXIX, p. 218.

⁵⁷ Sepúlveda, J. (ed.), Delicado, Francisco: *La Lozana andaluza*, edición revisada y preparada por Carla Perugini, *Analecta Malacitana*, anejo LXXX, 2011, p. 234, n. 730.

⁵⁸ Covarrubias, *op. cit.*, p. 1284.

⁵⁹ Garrote Bernal, *op. cit.*, p. 270.

⁶⁰ Blasco y Ruiz Urbón, *op. cit.*, p. 279.

⁶¹ *PESO*, *op. cit.*, p. 25.

such allusions, Fernando de Rojas was not trying to embody in his text a sexual meaning hidden from most of his readers»⁶². Esto es debido a que tanto Fernando de Rojas como los autores posteriores que usan dichas constelaciones semánticas, como es el caso de Francisco Delicado, «were inspired by the widespread folkloric currency of these terms»⁶³.

2.2. Perfumera y maestra de hacer afeites

La importancia de la imagen resulta clara para quien se gana la vida con su cuerpo, en una descarnada pugna con las posibles competidoras en el mercado. Por ejemplo, unas prostitutas andaluzas, sefardíes, que Lozana encuentra en Roma, hablan en estos términos de otra:

¿Y es aquélla su madre? Más moza parece que la hija, ¡y qué *cabellos rubios* que tenía!

TERESA: ¡Hi, hi, por el paraíso de quien acá os dejó: que son alheñados por *cobrir la ñeve de las navidades!* Y *las cejas se tiñe* cada mañana, y aquel *lunar postizo* es, porque si miráis en él es negro y unos días más grande que otros, y los *pechos llenos de paños* para hacer tetas; y cuando sale lleva más dijes que una negra y el tocado muy plegado por henchir la cara, y piensa que todos la miran y a cada palabra su reverencia, y cuando se asienta no parece sino depósito mal pintado⁶⁴.

Lozana llega a superar en sus conocimientos a todas sus colegas del gremio, incluidas las judías, de quienes habían aprendido sus maestras y quienes eran consideradas expertas en dichas destrezas:

Y como en aquel tiempo estuviese en Pozo Blanco una mujer napolitana con un hijo y dos hijas, que tenían por oficio *hacer solimán y blanduras y afeites y cerillas, y quitar cejas y afeitar novias y hacer mudas de azúcar candi y agua de azofeifas*, y cualque vuelta *apretaduras*, y *todo lo que pertenecía a su arte* tenían sin falta, y lo que no sabían *se lo hacían enseñar de las judías* que también vivían con esta plática, (...) y habéis de notar que pasó a todas éstas en este oficio⁶⁵.

Dado que la sífilis, conocida también como «morbo gálico» o «mal francés», era una enfermedad muy extendida en la Roma anterior al Saco, según precisa Fortes Ruiz, «algunos de los ungüentos que preparan y utilizan las mujeres en la obra tienen

⁶² Costa Fontes, art. cit., p. 10.

⁶³ Costa Fontes, M. da: «Celestina's *Hilado* and Related Symbols: A Supplement», *Celestinesca*, 9.1, 1985, p. 34.

⁶⁴ Perugini, ed. cit., VII, pp. 43-44.

⁶⁵ Perugini, ed. cit., V, p. 35.

como finalidad ocultar los efectos que la enfermedad ha causado en el rostro»⁶⁶. Así, sobre el *solimán* explica Perugini que «el sublimado corrosivo o bicloruro de mercurio es ingrediente fundamental para los mejunjes de las perfumeras y curanderas del tiempo, usado como antisifilítico, aunque con muchas peligrosas consecuencias, y como afeite con el nombre de solimán adobado para quitar manchas de la piel»⁶⁷, mientras que según la misma Perugini blanduras «era un afeite hecho con manteca de cerdo, aromatizado con espliego, y servía para blanquear la piel» y las cerillas eran «masillas de cera para estirar arrugas»⁶⁸. Por su parte, el azúcar candi o azúcar cande, «azúcar piedra» en el *Léxico* de Terrón, era una «substancia que entra en la composición de un afeite»⁶⁹. *PESO* lo cita como término que también se usaba, aunque no es el caso en este pasaje, en código cerrado como ‘semen’⁷⁰: «natillas de leche / tengo para darte, / batidas y hechas / con azúcar cande»⁷¹. Por otro lado, y siguiendo a Perugini, *azofeifas* son el «fruto de un arbusto usado en farmacopea para la cura de las enfermedades del pecho, de la vejiga y de los riñones» y las apretaduras son «remedios para restringir partes naturales demasiado anchas»⁷², en un *continuum* que da idea de una concepción unitaria de los cuidados del cuerpo femenino, tanto estéticos como cuasi quirúrgicos (todo lo relativo a la reconstrucción del himen y el fingimiento del primer sangrado vaginal). Para ello Lozana también recomienda no comer menestra de cebollas, «que abre mucho, y cuando se toca tire la una pierna y encoja la otra»⁷³, es decir, tipos de lavados vaginales, alimentos e incluso posturas en el coito, todo para hacer pasar por virgen quien ya no lo es.

Dentro de la elaboración de afeites podemos incluir los destinados a la depilación; de hecho, en *La Lozana* se nombran explícitamente varios ungüentos depilatorios, como la *atanquía*, mal preparada en este caso, por lo que le ha producido a la clienta quemaduras en el pubis, aquí denominado el «pegujar»: «Y como la Lozana no es estada buena jamás de su mal, *el pelador no tenía harta atanquía*, que todo era calcina; hase quemado una boloñesa todo el pegujar y posímosle buturo y dímosle a entender que eran blanduras»⁷⁴. No obstante, como se observa, el término usado para denominar dicha práctica es «pelar» y su familia léxica: «LOZANA: Señora, sí, y después yo os *pelaré* a vos porque veáis *qué mano tengo*. TÍA: Espera, traeré

⁶⁶ Fortes Ruiz, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁷ Perugini, ed. cit., V, p. 35, n. 165.

⁶⁸ *Ibid.*, V, 35, nn. 166 y 167.

⁶⁹ Terrón González, J.: *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1990, p. 67.

⁷⁰ *PESO*, *op. cit.*, p. 331.

⁷¹ *Ibid.*, p. 283.

⁷² Perugini, ed. cit., V, p. 35, nn. 168 y 170.

⁷³ *Ibid.*, XXIX, p. 172.

⁷⁴ *Ibid.*, XVII, pp. 99-100.

aquel *pelador o escoriador* y veréis que no deja *vello* ninguno, que las jodías lo usan muncho»⁷⁵; «excoriador», otro ‘emplasto depilatorio’ de acuerdo con la definición de Terrón⁷⁶. Evidentemente, todo ello sustenta la hipótesis de que se trata de prácticas generalizadas en Roma en el siglo XVI. Varias familiares de Rampín también realizaban dichas labores, como atestiguan las palabras de este: «una cortesana, que mi madre fue a *quitar las cejas* y yo le llevé los *afeites*»⁷⁷; en otro pasaje, la tía de Rampín se ofrece a depilarle las cejas a Lozana: «Veis aquí en qué paso tiempo. ¿Queréis que os *las quite* a vos?»⁷⁸. En el mismo sentido, Rampín invita al autor a acudir a una reunión en casa de Lozana con otras prostitutas, y alude al sexo por medio del posesivo: «Yo venía a que fuédeses a casa y veréis más de diez putas, y *quien se quita las cejas* y *quien se pela lo suyo*»⁷⁹.

Como se puede ver, a veces se evita mencionar el vello púbico, por lo que es nombrado de otros modos, por ejemplo, por medio de metáforas: «Yo querría, Lozana, que me *rapases* este pantano»⁸⁰, referencia «hidro-genital», como señala Piquero⁸¹. O el pasaje citado más adelante de «raparse los pendejos», con información sobre el tratamiento del olor de axilas e incluso diversas tendencias en depilación del pubis:

LEONOR: Mira, hermana, tenemos de ir a unas bodas de la hija de Paniagua con el Izquierdo, y *no valemos nada sin ti*. Tú has de poner aquí toda tu ciencia y más, que no puedo comportar a mi marido los sobacos: dame cualquier menjurje que le ponga, y vézanos a mí y a esta mi prima *cómo nos rapemos los pendejos*, que nuestros maridos lo quieren así, *que no quieren que parezcamos a las romanas que jamás se lo rapan*. Y págate a tu modo: ves aquí cinco julios y después te enviaremos el resto⁸².

Como explica Adams, el término «pendejo» (‘vello púbico’) procede del diminutivo de «pecten», ‘peine’, quizás por metonimia del objeto por aquello que se peina: «Pecten, lit. ‘comb’, came to mean ‘pubic hair, pubes’ (Plin. Nat. 29.26, Juv. 6.370) (...). Pecten does not retain this sense in the Romance languages, but the diminutive *pectinicus means ‘pubic hair’ in Ibero-romance (Sp. pendejo, Pg. pentelho)»⁸³.

⁷⁵ *Ibid.*, XIV, p. 83.

⁷⁶ Terrón, *op. cit.*, p. III.

⁷⁷ Perugini, ed. cit., XII, p. 60.

⁷⁸ *Ibid.*, XIV, p. 83.

⁷⁹ *Ibid.*, XVII, p. 99.

⁸⁰ *Ibid.*, LIV, p. 431.

⁸¹ Piquero Rodríguez, Á.: «Erotismo natural en *La Lozana andaluza*: una visión translaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado», *eHumanista* 31, 2015, p. 551.

⁸² Perugini, ed. cit., XLVIII, p. 261.

⁸³ Adams, J. N.: *The Latin sexual vocabulary*, London, Duckworth, 1982, pp. 76-77.

En el siguiente ejemplo, aparecen de nuevo términos topográficos alusivos tanto al pubis de Lozana («monte», por monte de Venus), como a la potencia sexual de Rampín en la cama («peña Camasia»):

LOZANA: Amigos, este *monte* no es para asnos. ¡Compra mulos! ¡Qué gentileza! ¡Hacesme subir la calamita! Si os viera hacer eso Rampín el bravo, que es un diablo de la *peña* Camasia... ¿Pensáis que soy yo vuestra Ginevra, que *se afeita ella misma* por no dar un julio a quien la haría parecer moza?⁸⁴

Un episodio especialmente ilustrativo de la importancia de los cuidados estéticos en este ambiente lo representa la llegada del travestido Sietecoñicos, castrado (por tanto, con buena voz), al que Lozana afea el descuido en su imagen, lo cual la caracteriza como experta en la materia:

LOZANA: ¡Anda, qué bueno vienes, borracha! *Alcohol* y todo, no te *lo sopiste poner*. Calla que *yo te lo adobaré*. Si te miras a un espejo, verás *la una ceja más ancha que la otra*.

SIETECOÑICOS: ¡Mira qué norabuena: algún ciego me quería ver!

LOZANA: Anda, que pareces a Francisca la Fajarda. Entra que has de cantar aquel cantar que dijiste cuando fuimos a la viña a cená, la noche de marras⁸⁵.

E incluso encuentra en su oficio formas de venganza, pues Lozana afirma que «cuantas putas me viniesen a las manos les haría las cejas a la chancilleresca»: según Perugini, no «a la perfección», como señalan otros editores, sino «con cortes y tajo, como las mangas así llamadas»⁸⁶.

Como en cualquier otro negocio, Lozana también se queja de que sus clientas acudan a la competencia, y los estragos que ello ha causado en la imagen de estas mujeres (cejas mal depiladas, manchas en la cara y melenas destrozadas):

Cómo vinieron diez cortesanas a se afeitar y lo que pasaron, y después otras dos casadas, sus amigas camiseras.

LOZANA: [...] ¡Por mi vida, que se os parece que *estáis pellejadas de mano de otrie* que de la Lozana! Así lo quiero yo que me conozcáis, que pagáis a otrie bien por mal pelar. ¡Por vida de Rampín, que no tengo de perdonar a hija de madre, sino que me quiero bien pagar! ¡Mira qué ceja ésta! No hay pelo con pelo. ¿Y quién gastó tal ceja como ésta? ¡Por vida del rey, que merecía una cuchillada por la cara porque otra vuelta mirara lo que hacía! Mira si hubiera un mes que yo estuviera en la cama,

⁸⁴ Perugini, ed. cit., LXIV, p. 336.

⁸⁵ *Ibid.*, XXV, p. 148.

⁸⁶ *Ibid.*, LXII, p. 331, n. 1692.

cuando en quince días os han puesto del lodo... Y vos, señora, ¿qué paño es ése que tenéis? Ésa, agua fuerte y solimán crudo fue. Y vuestra prima, ¿qué es aquello que todos los cabellos se le salen?⁸⁷

2.3. Maestra de hacer virgos

Si partimos de su antecedente, en *La Celestina* Sempronio encomienda a Calisto a la vieja alcahueta, diciendo: «Entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han *hecho y deshecho* por su autoridad en esta ciudad»⁸⁸. La construcción bimembre implica una doble referencia: Celestina ha reparado más de cinco mil virgos (esto es, ha hecho pasar por vírgenes a más de 5000 jóvenes), y ello con una finalidad lucrativa, la de prostituir a las jóvenes que acudirían a ella con la intención de pasar a estas mancebas por doncellas aún no desvirgadas. En otro pasaje de *La Celestina*, los aparejos empleados para *hacer virgos* son descritos profusamente, bien una vejiga de líquido similar al primer sangrado, o relativos a la reconstrucción del himen:

Esto de los virgos, unos hacía de vejiga y otros curaba de punto. Tenía en un tabladillo, en una cajuela pintada, unas agujas delgadas de pellijeros, y hilos de seda encerados, y colgadas allí raíces de hojaplasma y fuste sanguino, cebolla albarrana y cepacaballo. Hacía con esto maravillas, que cuando vino por aquí el embajador francés, tres veces vendió por virgen una criada que tenía⁸⁹.

Por su parte, en *La Lozana* se habla de «aconchar virgos». En el metaconmutador de Garrote, glosario de términos de sentido sexual extraídos de una selección de textos medievales y áureos, se define «aconchar» como «acicalar a la mujer», a partir de «concha», 'vulva'⁹⁰. Para Covarrubias es «componer una cosa con otra, de manera que venga bien»⁹¹, mientras que *Autoridades* recoge la acepción de «componer o aderezar una cosa»⁹². Dicho término no aparece en el *Vocabulario del ingenio erótico* de Blasco y Ruiz Urbón, y tampoco en el glosario de *PESO*.

Alonso, en su *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, incluye *aconchar putas*, que define como «preparar y aderezar putas; quizá en el doble sentido de físicamente para hacerlas pasar, p. e., por más jóvenes de lo que en realidad son o por vírgenes no siéndolo, y en el sentido de “colocarlas” con un amante o en parte que puedan

⁸⁷ *Ibid.*, XLVIII, pp. 259-260.

⁸⁸ Lobera, ed. cit., p. 47.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 60-61.

⁹⁰ Garrote, *op. cit.*, p. 246.

⁹¹ Covarrubias, *op. cit.*, p. 34.

⁹² *Autoridades*, *op. cit.*, p. 60.

más fácilmente ganar su vida»⁹³, y la acompaña de dos citas de *La Lozana*. Terrón, por su parte, para *aconchar* cita *Aut.* y a continuación a Damiani en su edición de *Lozana*: «en jerga, rehacer virgos»⁹⁴, que también incluye Cela en su *Diccionario del erotismo*; Terrón además define *adobar*, y *adobo* siguiendo a *Aut.* («El afeite, o aderezo con que se procura que parezca hermoso el rostro de la muger que no lo es»⁹⁵), sinónimo, por tanto, de *afeite*, por lo que el verbo *afeitarse* no tendría el sentido de ‘rasurarse’. Para Blasco y Ruiz Urbón *adobar* equivale a «penetrar sexualmente o, al menos, preparar para ello. [...] Caldero y llave, madona, / jura di, per vos amar, / je voléu vos adobar (Anónimo)»⁹⁶. Me inclino por la interpretación de que este verbo se haya cargado en este ejemplo con dicho sentido sexual coyunturalmente por relación de contigüidad con «poner afeites», en tanto estos eran usados ampliamente por las meretrices y resultaban el medio para captar la atención del hombre hacia la cópula.

Por otro lado, Alonso recoge tanto el sintagma *aderezar doncellas* («rehacer virgos») como *adobar doncellas* y *adobar novias*: «preparar a las que han perdido su virginidad haciéndolas pasar por vírgenes. Tomado del sentido de “preparar los cueros”»⁹⁷, según las definiciones de Covarrubias y de *Autoridades*, en sendas entradas. Preguntada por el capitán sobre el «mercado de putas», Lozana responde sabedora de las posibilidades de su oficio de «remendadora»:

LOZANA: Bueno: que no hay hambre d'ellas, mas todas son míseras y cada una quiere avanzar para el cielo. Señor, no quiero más putas, que harta esto d'ellas. Si me quisieren, en mi casa estaré, como hacía Calazo, que a Puente Sisto moraba y allí le iban a buscar las putas para que las *aconchase*. Y si él tenía buena mano, yo la tengo mejor, y él era hombre y mujer, que tenía dos naturas, la de hombre como muleto y la de mujer como de vaca. Dicen que usaba la una, la otra no sé, salvo que lo conocí que hacía este oficio de *aconchar*, al cual yo le sabré dar la manera mejor, porque tengo más conversación que no cuantas han sido en esta tierra⁹⁸.

Más adelante, en el mamotreto XLI, reitera la misma idea, consciente de su capacidad y arte en el oficio de *aconchar*, para cuyo éxito requiere decisión y desenvolvimiento:

Yo sé que, si me dispongo a no tener empacho, y vo por la calle con mi cestillo, y llevo en él *todos los aparejos que se requieren para aconchar*, que no me faltará la

⁹³ Alonso Hernández, J. L.: *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, p. 8.

⁹⁴ Terrón, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁶ Blasco y Ruiz Urbón, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁷ Alonso, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁸ Perugini, ed. cit., XXXIX, p. 219.

merced del Señor, y si soy vergonzosa seré pobre, y, como dicen, mejor es tener que no demandar. Así que, *si tengo de hacer este oficio, quiero que se diga que no fue otra que mejor lo hiciese que yo*⁹⁹.

Como se ha indicado anteriormente, dicha cualidad se presenta en un binomio con el arte de afeitar, ya que la protagonista tiene claro su objetivo: ofrecer a sus clientas prostitutas tratamientos cosméticos (solimán y otros ungüentos) «porque las enseñe cómo se han de hacer bellas»¹⁰⁰, en la línea de lo expresado por Ovidio.

Junto a esto, encontramos ejemplos muy precisos de las diversas prácticas para hacerse pasar por virgen en la faceta de Lozana como «maestra de hacer virgos». Alabando a una afamada alcahueta del pasado, el despensero cita una de las técnicas empleadas para que la clienta pudiera fingir su desvirgamiento, la esponja de sangre de pichón introducida en la vagina:

Señora, sí. Espera un poco y tal seréis vos como ella. Mas, sobre mí, ¡que no compréis vos casa como ella de solamente quitar cejas y componer novias! Fue muy querida de Romanas. Ésta fue la que hacía la esponja llena de sangre de pichón para los virgos. Esto tenía, que no era interesal, y más ganaba por aquello y fue ella en mejor tiempo que no esta sinsonaderas, que fue tiempo de Alejandro VI, cuando Roma triunfaba, que había más putas que frailes en Venecia, y filósofos en Grecia y médicos en Florencia y cirúrgicos¹⁰¹.

De hecho, la habilidad de Lozana en su oficio parece venir de cierta predestinación, ya que incluso Diomedes le recomienda abandonar su nombre de Aldonza y llamarse «Lozana», que evocaría «lo-sana», por las capacidades curativas de sus remedios. Sobre este oficio, Montero y Herrero afirman que:

La *Celestina*, así como la Lozana, son presentadas como buenas expertas, pero además se habla de ello como de una técnica notoria y bien conocida, lo que supone que el lector/espectador tiene que reconocer una realidad a la que se hace referencia, ya que de otro modo estas declaraciones carecerían de sentido¹⁰².

2.4. Alcahueta

Al igual que en *La Celestina*, el término «alcahueta» o «alcagüeta» está presente en *La Lozana*, por ejemplo, en la relación de tipos de prostitutas que le nombra el

⁹⁹ *Ibid.*, XLI, p. 229.

¹⁰⁰ *Ibid.*, XLI, p. 227.

¹⁰¹ *Ibid.*, XXVIII, p. 167.

¹⁰² Montero y Herrero, *op. cit.*, p. 185.

Valijero a Aldonza, entre las que están las «putas alcagüetas y alcahuetas putas»¹⁰³. Referencia indirecta a la condición de alcahueta («celestinal») de Lozana se da en el tartamudeo de Coridón: «CORIDÓN: Ce-les-tinal. LOZANA: ¡Ay, amarga, mucho tartamudeas! Di: alcatara. CORIDÓN: Al-ca-go-ta-ra»¹⁰⁴. No obstante, la descripción más detallada de las alcahuetas romanas es la que hace el valijero a Lozana, como astutas y avariciosas:

LOZANA: ¿Y qué quiere decir rofianas? ¿Rameras o cosa que lo valga?

VALIJERO: Alcagüetas, si no lo habéis por enojo.

LOZANA: ¿Cómo? ¿Que no hay alcagüetas en esta tierra?

VALIJERO: Sí hay, mas ellas mismas se lo son, las que no tienen madre o tía o amiga muy amiga, o que no alcanzan para pagar las rufianas, porque las que lo son son muy taimadas y no se contentan con comer y la parte de lo que hacen haber, sino que quieren el todo y ser ellas cabalgadas primero¹⁰⁵.

2.5. Prostituta

En el caso de Celestina, además de los personajes de Elicia y Areúsa, la alusión a la prostitución se da en tanto en cuanto la protagonista prostituye a jóvenes, de lo que da idea la presencia del término «cuitadillas»: «Asaz era amiga de estudiantes y despenseros y mozos de abades. A éstos vendía ella aquella sangre inocente de las *cuitadillas*»¹⁰⁶. El *Diccionario de autoridades* define *cuita* como «aflicción y trabajo, necesidad con lamento y ansia»¹⁰⁷, mientras que explica que *cuitadillo/a* «se dice regularmente de los que son más débiles y flacos para resistir el trabajo que padecen»¹⁰⁸. Resultan interesantes dos usos que se incluyen en esta entrada, de los que se infiere un sentido sexual del término, en tanto estas jóvenes serían el prototipo femenino víctima de la prostitución. En el primer caso, se reproducen estos versos de Jacinto Polo: «No sabes tu cuitadilla / lo que en tu hermosura pierdes: / mira que dineros valen / buena cara y años veinte»¹⁰⁹; advierte el autor a la joven que podría sacar beneficio económico («dineros») de su belleza («buena cara») y juventud («años veinte»). El segundo ejemplo consiste en una cita de *La pícaro Justina*: «Así que las mocitas de este mesón eran en grado superlativo boquirrubias y

¹⁰³ Perugini, ed. cit., XXX, p. 123.

¹⁰⁴ *Ibid.*, LV, p. 298.

¹⁰⁵ *Ibid.*, XX, p. 124.

¹⁰⁶ Lobera, ed. cit., p. 55.

¹⁰⁷ *Autoridades, op. cit.*, p. 694.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 694.

¹⁰⁹ *Id.*

cuitaditas»¹¹⁰. Recordamos que en la época el oficio de mesonera, ejercido por Justina, estaba cargado con connotaciones sexuales, ya que en muchos de los mesones se ejercía la prostitución, como muestra el caso de la madre de Lázaro: «Y, por evitar peligro y quitarse de malas lenguas, se fue a servir a los que al presente vivían en el mesón de la Solana»¹¹¹. Así lo explican Moreno y Vázquez al estudiar las mancebías andaluzas en la Edad Moderna:

En Cantillana, a mediados del siglo XVI, el alguacil municipal debía vigilar celosamente para que ninguna ramera se atreviese a ejercer su oficio fuera del mesón señalado para ello. Especial vigilancia sufrían allí los lugares donde pudieran encontrarse prostitutas clandestinas, como eran mesones y posadas, o los lavaderos públicos, donde los hombres tenían vetada toda conversación con las mujeres. Similares prohibiciones funcionaron en todas las mancebías andaluzas¹¹².

Por su parte, Aldonza, prostituta en activo («PALAFRENERO: Puta ella y vos también, ¡guay de ti, Jerusalem!»¹¹³), alabada por su hermosura y audacia, es maestra en despertar el deseo en todo aquel a su alcance, consciente, como Celestina, de su valía personal y la importancia de darla a conocer a los demás:

Cómo se supo dar la manera para vivir que fue menester que usase *audacia pro sapientia*.

Entrada la señora Lozana en la alma cibdad, y proveída de súbito consejo, pensó: «Yo sé mucho; si agora no me ayudo en que sepan todos, mi saber será ninguno». Y siendo ella hermosa y habladera, y decía a tiempo, y tinié gracia en cuanto hablaba de modo que embaía a los que la oían¹¹⁴.

Además, la protagonista se describe a sí misma como una joven sexualmente precoz: «fui festejada de cuantos hijos de caballeros hubo en Córdoba, que de aquello me holgaba yo. Y esto puedo jurar, que desde chiquita me comía lo mío, y en ver hombre me desperezaba, y me quisiera ir con alguno, sino que no me lo daba la edad»¹¹⁵. Ya el término «holgarse» presenta una connotación de disfrute sensual: «Las mozuelas tiernas / se huelgan con él [el caracol], / porque es como miel / cuajada en almendras»¹¹⁶. El sentido sexual de «me comía lo mío» («experimentar deseo sexual»)

¹¹⁰ *Id.*

¹¹¹ Rico, F. (ed.), Anónimo: *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 20.

¹¹² Moreno Mengíbar, A. y Vázquez García, F.: «Formas y funciones de la prostitución hispánica en la Edad Moderna: el caso andaluz», *Norba. Revista de Historia*, vol. 20, 2007, p. 57.

¹¹³ Perugini, ed. cit., LXIV, p. 336.

¹¹⁴ *Ibid.*, V, p. 33.

¹¹⁵ *Ibid.*, VII, p. 40.

¹¹⁶ PESO, *op. cit.*, p. 164.

queda atestiguado por los versos recogidos por *PESO* en: «Pues descanse un poco y tornemos luego, / que me come lo mío y está hecho un fuego»¹¹⁷. Con respecto al verbo *desperezarse*, ya en *La Celestina* está cargado sexualmente, como demuestra el hecho de que Calisto, describiendo a Sempronio las tetas de Melibea, diga: «Que se despereza el hombre cuando las mira»¹¹⁸.

Al deseo sexual de Lozana se une un físico especialmente agraciado. Nótese que, a pesar de las marcas de la sífilis en nariz y frente, diversos personajes a lo largo de la obra, tanto hombres como mujeres, encomian su rostro: «BEATRIZ: Hermana, ¿vistes tal hermosura de cara y tez? ¡Si tuviese asiento para los antojos!»¹¹⁹. Y una napolitana experta en cosméticos a quien visita Lozana, habla así de ella: «¿Qué miráis, señora? Con esta tez de cara no ganaríamos nosotros nada»¹²⁰, la belleza natural de nuestra protagonista, la cual contrapone a todos los artificios puestos en juego para hacer bellas a las que no lo son. También el valijero, al ser preguntado por el despensero si conocía a Lozana, ensalza la hermosura de su cuerpo: «Yo fui el que dormí con ella la primera noche que puso casa, y le pagué la casa por tres meses. ¡Por vida de Monseñor mío! Que juraré que *no vi jamás mejores carnes de mujer*»¹²¹.

En definitiva, todos los oficios de Lozana giran en torno al cuerpo, el propio y los ajenos, como fuente de placer físico, estético y económico, indisolublemente unidos. En otras palabras, los campos semánticos analizados, relativos a los saberes de Aldonza, desempeñan un papel esencial en la construcción del lenguaje dilógico sobre el que se erige la obra. En unos casos, dichos términos funcionan como alusiones eróticas, también presentes en otras obras de la época o precedentes como *La Celestina*; en otros, contextualizan situaciones íntimamente relacionadas con el cuerpo y la práctica sexual de la prostituta y alcahueta protagonista o sus clientes, lo que ayuda a su interpretación. Este doble plano, patente y latente, hace algunos pasajes difícilmente decodificables para el lector actual, no versado en el código sexual cerrado propio del ingenio cazarro y cancioneril hispánico, desde el siglo XIII al XVII. En conclusión, ha quedado evidenciada la necesidad del análisis conjunto de los aspectos corporal y sexual de *La Lozana andaluza*, para la adecuada comprensión de una obra que celebra el goce de la carne y de la vida como pocas a lo largo de la historia de la literatura española.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 263.

¹¹⁸ Lobera, ed. cit., p. 45.

¹¹⁹ Perugini, ed. cit., p. 42.

¹²⁰ *Ibid.*, XI, p. 53.

¹²¹ *Ibid.*, XXVIII, p. 168.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, J. N. (1982): *The Latin sexual vocabulary*, London, Duckworth.
- Alonso Hernández, J. L. (1977): *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Blasco, J. y Ruiz Urbón, C. (2020): *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española del Siglo de Oro*, pról. G. Garrote Bernal, Berlín, Peter Lang.
- Cela, C. J. (1982): *Diccionario del erotismo*, Barcelona, Grijalbo.
- Costa Fontes, M. da (1984): «Celestina's *Hilado* and Related Symbols», *Celestinesca*, 8.1, pp. 3-13. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.8.19582>.
- Costa Fontes, M. da (1985): «Celestina's *Hilado* and Related Symbols: A Supplement», *Celestinesca*, 9.1, pp. 33-38. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.9.19605>.
- Covarrubias, S. de (1989 [1611]): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Barcelona, Alta Fulla.
- Criado de Val, M. (1981): *Diccionario de español equívoco*, Madrid, SGEL.
- Fortes Ruiz, M.^a R. (2006): «Saberes y costumbres de las mujeres a través de *La Lozana andaluza*», en M.^a I. Montoya Ramírez (ed.), *La vida cotidiana andaluza a través de los documentos con valor historicolingüístico y dialectal*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada.
- Garrote Bernal, G. (2020): *Con dos poéticas. Teoría historicista de la literatura sexual española*, Valladolid, Agilice digital.
- Garrote Bernal, G. (2021): «Celestina y el sexo conmutado», *Celestinesca*, 45, pp. 49-78.
- González Iglesias, J. A. (ed.) (2000), Ovidio: *Amores. Arte de amar*, Madrid, Cátedra.
- Lobera, F. J. et al. (eds.) (2000), Fernando de Rojas (y «antiguo autor»): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica.
- Macpherson, I. (1992): «Celestina *labrander*», *Revista de Literatura Medieval*, IV, pp. 177-186.
- Montero Cartelle, E. y Herrero Ingelmo, M.^a C. (2012): «La 'renovación de novias' en *La Celestina*», *Celestinesca*, 36, pp. 179-208.
- Montero Cartelle, E. (2000): «La Celestina y el tabú sexual», en *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina»*, ed. Pilar Carrasco, Málaga, Universidad, pp. 109-126.
- Moreno Mengíbar, A. y Vázquez García, F. (2007): «Formas y funciones de la prostitución hispánica en la Edad Moderna: el caso andaluz», *Norba. Revista de Historia*, vol. 20, pp. 53-84.
- Perugini, C. (ed.) (2004), Delicado, Francisco: *La Lozana andaluza*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, col. Clásicos andaluces.
- PESO = Alzieu, P., Jammes, R. y Lissorgues, Y. (eds.) (2000 [1975]): *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- Piquero Rodríguez, Á. (2015): «Erotismo natural en *La Lozana andaluza*: una visión translaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado», *eHumanista*, 31, pp. 539-559.
- Ramírez Santacruz, F. (2009): «El aspecto paremiológico en el *Retrato de La Lozana andaluza* de Francisco Delicado», *Estudios Humanísticos. Filología*, 31, pp. 271-302.

- Real Academia de la Lengua: *Diccionario de Autoridades*. Libre acceso en línea: <https://apps2.rae.es/DA.html>.
- Real Academia de la Lengua: *Nuevo tesoro lexicográfico del español*. Libre acceso en línea: <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0>.
- Rico, F. (ed.) (1989), Anónimo: *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra.
- Schevill, R. (1913): *Ovid and the Renascence in Spain*, Berkeley, University of California Press.
- Sepúlveda, J. (ed.) (2011), Delicado, Francisco: *La Lozana andaluza*, edición revisada y preparada por Carla Perugini, *Analecta Malacitana*, anejo LXXX.
- Severin, D. S. (ed.) (1987), Rojas, Fernando de: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, introd. Stephen Gilman, Madrid, Cátedra.
- Terrón González, J. (1990): *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.

EL BOVARISMO EN *LA INCÓGNITA* (1888-1889) Y *REALIDAD* (1889) DE BENITO PÉREZ GALDÓS. EL CASO DE AUGUSTA CISNEROS

DIANA NASTASESCU

1. INTRODUCCIÓN¹

Las mujeres que leían –y leen– son peligrosas. Con un libro delante y a salvo de las miradas ajenas, se evadían del espacio doméstico en el que se las recluía físicamente antes y después del matrimonio, conquistaban un espacio de libertad e independencia al que solamente ellas tenían acceso². Pero el intento de las mujeres decimonónicas de hacer realidad los deseos suscitados por la ficción a pesar de los obstáculos de su entorno social acaba en tragedia.

Los principales síntomas de la enfermedad que durante el siglo XIX –y con posterioridad– se atribuía a las mujeres lectoras, el bovarismo, quedan de manifiesto en la protagonista de *La incógnita* (1888-1889) y *Realidad* (1889) de Benito Pérez Galdós. Así, en Augusta Cisneros podemos observar la inadaptación social del personaje, cuyas identidad y autoimagen se construyen a partir de las novelas rosa que consume. Así, con tal de realizar los sueños que la ficción novelesca le inspiran y rehuir el hastío y la insatisfacción del matrimonio infeliz con Tomás Orozco, se embarca en una aventura adúltera. Tal y como ocurrió con Emma Bovary (novela que incluso dio lugar al síndrome conocido como *bovarismo* y que abordaremos en el capítulo), unas lecturas erróneas parecen ser la causa de la ligereza moral femenina.

¿Son malas las lecturas o las lectoras? Nos acercaremos a esta problemática a partir de una teoría de la lectura desde el cuerpo, las emociones y la mimesis. Tal y como sostiene González de Ávila³, la lectura, bajo la lente antropológica, se compone de dos prácticas intencionales llevadas a cabo por la lectora y el escritor, respectivamente. Sin embargo, la lectora filtra lo que lee a través de sus disposiciones

¹ Este trabajo cuenta con la financiación económica de la Universitat Jaume I (PD-UJI/2019/16) y se enmarca en el proyecto «Análisis crítico de las estrategias narrativas con aplicación preferente al ámbito sociocultural valenciano contemporáneo», de la Universitat Jaume I (UJI-B2022-22).

² Adler, Laura *apud* Bollman, Stefan: *Las mujeres que leen son peligrosas*, Maeva, 2006, p. 18.

³ González de Ávila, Manuel: «Leer desde el cuerpo. Una semiótica fenomenológica de la lectura», *UNED Revista Signa*, 25, 2016, p. 640.

psicológicas (sus afectos) y de sus disposiciones sociales (modos sociales de hacer y de ser). Por lo tanto, el cuerpo importa en tanto que marca el ser en el mundo de las mujeres y afecta la interpretación de los signos inscritos en el texto. Para ello recurriremos a la filosofía existencialista de Simone de Beauvoir. «On ne naît pas femme: on le devient»⁴, es la frase de la autora que ha quedado para la posteridad y hace referencia a que «la femme est en grande partie une invention de l'homme»⁵ a través de la cultura. Para de Beauvoir, devenir mujer pasa necesariamente por el aprendizaje de lo que la sociedad exige y espera de ella. La mujer como alteridad y el aprendizaje de ello debe coincidir con el cuerpo generizado y sexuado que ocupa. Aprender a ser mujer es, en otras palabras, aprender a ser un cuerpo sexualmente disponible con un deseo de opresión interiorizado.

Dentro de las dos modalidades de criticismo literario feminista que Elaine Showalter⁶ diferencia, este estudio se encuadra en la primera, es decir, la que estudia a la mujer feminista como lectora y busca en los textos de autoría masculina las imágenes y estereotipos que se le han asignado a la mujer. Esta recibió el nombre de crítica feminista y consideraba que las lectoras eran modeladas por unos textos literarios que actuaban como reflejos de los contextos personales, políticos y sociales de los escritores⁷. Este aspecto se puede aplicar tanto a los personajes femeninos que padecen de bovarismo como a las lectoras de estas novelas. Por ello, se propone una relectura de la biografía de Benito Pérez Galdós que pretende abordar lo *otro* que son las mujeres en la sociedad a partir de sus hábitos lectores y de las consecuencias que estos tienen en sus rutinas y matrimonios. De esta manera, los libros que consumen tienen una función vital e influyen en la vida que estas viven con sus cuerpos: en la sexualidad o en la relación con el entorno masculino y femenino.

Según Lola Luna⁸, «leer como una mujer significa revisar axiológicamente, desde una perspectiva feminista las lecturas y modos de lecturas que nos han configurado como lectores», pues son estas las que forman la identidad sexual mediante roles y estereotipos de género. Si se lee como una mujer la imagen/el signo de la Mujer, se observa la construcción de lo femenino frente a lo masculino y su transformación en mitos culturales sometidos a presiones políticas, económicas, etc. La crítica feminista debe convertirse en una lectora resistente, y no en una lectora que consiente, para así poder exorcizar la mente masculina que le ha sido implantada y para que los libros pierdan el poder de ligarla a sus designios patriarcales. De esta manera, el objetivo

⁴ De Beauvoir, Simone: *Le Deuxième Sexe II. L'expérience vécue*, Gallimard, 1949, p. 1.

⁵ De Beauvoir, Simone: *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes*, Gallimard, 1949, p. 352.

⁶ Showalter, Elaine: «Feminist Criticism in the Wilderness», *Critical Inquiry*, 8(2), 1981, p. 182.

⁷ Leitch, Vincent B.: *American Literary Criticism since the 1930s*, Taylor & Francis Group, 2009, p. 270.

⁸ Luna, Lola: *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Anthropos, 1996, pp. 13, 24.

de este capítulo es doble. Primero, se pretende hacer una revisión desde la teoría existencialista de Simone de Beauvoir del personaje de Augusta Cisneros. Segundo, se observará la construcción de la feminidad a partir de las lecturas de esta.

2. LAS NOVELAS DE ADULTERIO

En casi toda Europa occidental, la mujer hace su entrada en la literatura en el siglo XIX debido al aumento de la alfabetización femenina, ya sea como autora, como protagonista de las obras –arrebátandole a veces este papel al hombre– o como lectora, contribuyendo al triunfo de la novela como género literario⁹. La gran parte del público lector decimonónico era, por lo tanto, femenino. El tipo de lectora que predominaba, tal y como afirma García Suárez¹⁰, era el que leía las obras como única manera de evadirse de una realidad poco estimulante, y con una actitud sentimental ante el hábito lector, distorsionando la realidad a través de la extrapolación de la ficción. Así, la novela realista/naturalista española recoge de la realidad esta nueva imagen de lectora y la muestra leyendo, somatizando lo leído y enfrentándose a un final trágico como consecuencia de ello. Por esto, la sociedad le confiere a la literatura una función principalmente didáctica: por medio de situaciones cotidianas se le enseñaba lo que la sociedad esperaba de las mujeres y qué ocurría en caso de no cumplir con el papel asignado. En el caso en el que nos compete se les mostraban las consecuencias del adulterio, que en su gran mayoría consistían en la muerte (por enfermedad o suicidio), la marginación social o el ingreso en un convento –los únicos caminos posibles fuera de la institución del matrimonio, por otro lado.

Pura Fernández defiende que la mujer se convierte en el personaje protagonista de la novela realista, como resultado del despertar de la atención e interés en la fisiología y la conducta de quien durante siglos había permanecido en la sombra. Puesto que los naturalistas buscaban analizar los comportamientos más secretos de los ciudadanos y explicarlos en nombre de la ciencia, encontraron en la mujer al objeto de su estudio, ya que, al entender de los naturalistas, su naturaleza «se define como la manifestación de los nervios y del sentimiento, lo que la convierte en un muestrario clínico de crisis neuróticas y numerosos desajustes fisiológicos, exacerbados por la educación y las leyes morales restrictivas que gobiernan su vida»¹¹.

⁹ Rodríguez Marín, Rafael: *Realismo y Naturalismo: la novela del siglo XIX*, Anaya, 1991, p. 74.

¹⁰ García Suárez, Pedro: «Marcas femeninas en la imagen del hombre lector en la novela realista/naturalista española», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, 2014, p. 187.

¹¹ Fernández, Pura: «Moral social y sexual en el siglo XIX: la reivindicación de la sexualidad femenina en la novela naturalista radical», en Iris M. Zavala (ed.), *Volumen 3 de Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana): La mujer en la literatura española (del s. XVIII a la actualidad)*, Anthropos, 1993, pp. 81-84.

El adulterio femenino, sin ser un tema exclusivo de la literatura del siglo XIX¹², fue materia ficcionable evidenciada por gran parte de las novelas de la segunda mitad de este siglo. La atención especial que estas narrativas prestaban a las mujeres, más especialmente a aquellas casadas y adúlteras, se observa en los propios títulos de las novelas que toman los nombres femeninos para preanunciar su mayor culpabilidad en la desestabilización de la institución del matrimonio. La burguesía consideraba a la mujer como una propiedad del marido, y la única manera de socavar este control era a través del adulterio, como un ataque a esta clase social.

Pero en la performatividad del lenguaje está la trampa. Lo que en un principio pretendía ser un tema que disuadiera a las mujeres de incurrir en adulterio por sus consecuencias nefastas, a la vez lograba visualizar que ese camino hacia la libertad existía. En esta línea, Joan Oleza¹³ sostiene que en las novelas de adulterio se revela una mujer insumisa, que rechaza el papel que le ha sido asignado en la casa y en el matrimonio. Estos novelistas supieron captarla desde dentro de su universo, de sus lecturas, de su deseo, etc. y la descubrieron en una constante frustración con su vida y entorno. «En estas novelas se vislumbra la posibilidad de una nueva condición femenina, de sujeto primero, en lucha a menudo trágica, y casi siempre derrotada, por su emancipación»¹⁴. Por tanto, los autores realistas reflejaban su realidad más inmediata, que también incluía un atisbo de un nuevo modelo femenino, pero siempre castigándolo con la muerte o la marginación social en caso de transgresión.

Ciplijauskaitė¹⁵ atribuye el uso del tema de la familia «imperfecta» al deseo de contrastar con la novelística anterior, además de poner en peligro la familia y el hogar, convirtiéndolos en un lugar inestable. Todo ello visibiliza la posibilidad de romper el contrato social:

¹² Desde la mitología clásica, el tema del adulterio es universal en la literatura occidental. La prueba es que tres de las obras cumbre de la cultura griega —la *Odisea*, *Ars amandi* y *Las metamorfosis*— fundan sus intrigas en traiciones y amores prohibidos. Así, el trío conformado por Afrodita, Ares y Hefesto o el de Helena, Paris y Menelao, que desencadenó la guerra de Troya, son solo dos ejemplos memorables. También en la Biblia hay manifestaciones de relaciones adúlteras, como la de la mujer del egipcio Putifar en el *Génesis*, 39. En la Edad Media encontramos el adulterio de Lanzarote y Ginebra en el ciclo artúrico, en el *Hamlet* de Shakespeare o en la mayoría de las tragedias calderonianas. A continuación, durante la Ilustración, tenemos el ejemplo de *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette o *Les liaisons dangereuses* (1782) de Laclos. Durante el Romanticismo abundan las escenas de adulterio, como por ejemplo en *Le Rouge et le Noir* (1829) de Stendhal o *The Scarlet Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne. A partir del Realismo literario, de las novelas de Balzac y, sobre todo, del ciclo inaugurado por *Madame Bovary*, la adúltera gana protagonismo y profundidad.

¹³ Oleza, Joan: «Lecturas y lectores de Clarín», en *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Universidad de Oviedo, 2002.

¹⁴ *Ibid.*, p. 261.

¹⁵ Ciplijauskaitė, Birutė: *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Edhasa, 1984, p. 43.

Este fue uno de los modos con los que la novela decimonónica realista-naturalista [...] encontró en este tema un elemento que amenazaba y subvertía el equilibrio familiar vigente. La presencia del adulterio en la prosa realista-naturalista testaba como un elemento de ruptura de la relación social básica [...]. El comportamiento adúltero era entendido como una rebelión hacia el matrimonio y trastocaba no sólo los pilares en los que se apoyaba la familia burguesa, sino también toda la sociedad¹⁶.

De esta manera, tal y como dijo Tolstói, «Adultery is not only the favourite, but almost the only theme of all the novels»¹⁷. Pero ¿qué entendemos entonces por novelas de adulterio? Para contestar a esta pregunta hemos recurrido a la definición que Bill Overton ofrece:

What complicates definition of the novel of adultery is, instead, the nature of the attention given to the issue in the fiction. Although, as Tolstoy complained, adultery is a frequent fictional theme, those novels in which it is the leading theme compose a select group. In this way the novel of adultery may be defined as any novel in which one or more adulterous liaisons are central to its concerns as identified by its action, themes and structure¹⁸.

Esta mujer insatisfecha trata de rebelarse, pero, no obstante, es vencida por el ambiente —con contables excepciones, como pueden ser las protagonistas de *L'Adultera* de Theodor Fontane o de *Alves & Cía* de Eça de Queirós. Por lo tanto, este «destino fatal» viene impuesto por la sociedad y es acorde al determinismo de Taine y a la técnica de la novela naturalista. Las principales novelas de adulterio son *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert en Francia; *Anna Karénina* (1878) de Lev Tolstói en Rusia; *La Regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas en España; *O primo Basílio* (1878) de Eça de Queirós en Portugal; *Effi Briest* (1896) de Theodor Fontane en Alemania y *The Awakening* (1899) de Kate Chopin en los Estados Unidos de América, entre muchas otras. En este capítulo, añadimos la biología formada por *La incógnita* y *Realidad* de Galdós a la lista.

2.1. El bovarismo de las mujeres decimonónicas

Las lecturas consumidas por las burguesas decimonónicas eran el medio para alejarse del control social, en general, y de los hombres de su entorno más cercano,

¹⁶ Gaspar, Sofía: *La novela como conocimiento social: «El primo Basilio» de Eça de Queirós*, Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 258.

¹⁷ Tolstói, Lev *apud* Overton, Bill: *The Novel of Female Adultery. Love and Gender in Continental European Fiction, 1830-1900*, Macmillan, 1996, p. 1.

¹⁸ Overton, Bill: *The Novel of Female Adultery. Love and Gender in Continental European Fiction, 1830-1900*, Macmillan, 1996, p. 5.

en particular. En estos libros encontraban «un placer que era casi un adulterio espiritual en la imaginación y en las palabras de otro hombre»¹⁹, ese otro hombre siendo tanto el protagonista como el autor –la afición lectora podía traducirse incluso en el nombramiento de los hijos según los personajes novelescos. Los libros son las únicas herramientas con las que cuentan las mujeres para huir del aburrimiento de su inactividad cotidiana, pero en sus manos son peligrosos pues, como demostró Flaubert con Emma Bovary, de la lectora romántica a la adúltera hay un paso²⁰. Así, la libertad adquirida a través de la lectura sitúa a la mujer en una posición de riesgo, pues comienza a observar de manera crítica su situación social y su rol dentro y fuera del matrimonio.

Las obras literarias tienen diferentes lecturas y varias interpretaciones. De esta manera, en el presente capítulo proponemos una nueva lectura de la biología de Benito Pérez Galdós formada por *La incógnita y Realidad*, centrándonos en su protagonista –Augusta Cisneros– y en cómo sus lecturas y su forma de acercarse a ellas y de interpretarlas le impiden aceptar y ejercer el rol que la sociedad espera de una mujer burguesa, es decir, el del ángel del hogar, de la mujer angelical sumisa.

Augusta es una víctima más del síndrome de Madame Bovary, una aparente enfermedad –de interpretación más literaria que psicológica– que aquejó a las mujeres lectoras a lo largo del siglo XIX²¹. El bovarismo consistía en una fascinación por la literatura popular, el folletín, el melodrama y cualquier tipo de efusiones sentimentales, y la imposibilidad de diferenciar la fantasía de la realidad, síntomas en los que coincide con la histeria –el máximo instrumento sancionador del siglo XIX de los comportamientos no convencionales y una de las principales herramientas utilizadas por las sociedades patriarcales para patologizar a las mujeres. Asimismo, es el estado de insatisfacción crónica debido al contraste entre la realidad y las ilusiones derivadas de la literatura. Las mujeres que padecían el síndrome de Madame Bovary eran lectoras enfermas, por lo que el auge sociológico de la mujer lectora se relaciona irremediabilmente, primero con una enfermedad y segundo con una literatura menor, como era considerado en aquel momento el folletín.

En palabras de Laure Adler²², el libro y la historia que contiene adquiere más importancia que la propia vida, porque les enseña a las mujeres que la vida que les obligan a vivir no es la única opción que tienen. La literatura se perfila como ven-

¹⁹ Losada Soler, Elena: «Introducción», en Eça de Queirós, *Alves & C.ª*, Penguin Clásicos, 2022, p. 42.

²⁰ *Ibid.*, p. 42.

²¹ Nastasescu, Diana: «El bovarismo en las novelas de adulterio europeas: Emma Bovary, Ana Ozores, Luisa de Brito y Cécile de St. Arnaud», *eHumanista/IVITRA*, 19, 2021, p. 577.

²² Adler, Laura *apud* Bollman, Stefan: *Las mujeres que leen son peligrosas*, Maeva, 2006, p. 18.

tanás hacia la verdadera vida, que está fuera, abierta en el mismo salón del espacio doméstico en el que son recluidas. Después de cerrar el libro, estas mujeres lectoras no pueden aceptar que en sus vidas no haya cambiado nada, pues la identificación con los personajes es tal, que los límites entre realidad y ficción se desdibujan. «El libro se convierte en iniciación»²³, en el origen del punto de vista propio, que no necesariamente era el que les había sido impuesto desde pequeñas por los hombres y la sociedad. En el caso de Augusta, después de cerrar aquellos libros que consume, debe volver a una vida insatisfactoria, junto a un hombre frío y ajeno a los anhelos de su esposa. ¿Cómo no desear que su cotidianidad se pareciera más a la pasional literatura romántica?

2.2. Antecedentes y otros ejemplos

El síndrome de Madame Bovary recibe su nombre de la protagonista de la novela de título homónimo del escritor francés Gustave Flaubert. La historia de este clásico gira en torno a la insatisfacción matrimonial de Emma, originada por la idealización del amor que aprendió de las novelas románticas que consumía desde una edad muy temprana. Charles Bovary, un médico mediocre, es incapaz de asemejarse a los héroes literarios que habían enamorado a su joven esposa, o de cumplir dentro de su relación de pareja las expectativas de amor pasional que Emma había albergado. Una vez casada, la protagonista anhela el rescate del aburrimiento matrimonial, mientras no deja de alimentarlo con más novelas románticas de modelo inalcanzable, hasta el punto de dejar de distinguir lo ficticio de lo real:

Se suscribió a *La Corbeille*, un periódico para mujeres, y al *Sylphe des salons*. Devoraba, sin omitir ninguna, todas las reseñas sobre los estrenos, las carreras de caballos y las recepciones, se interesaba por el debut de una cantante, por la inauguración de un establecimiento comercial. Estaba al tanto de las nuevas modas, conocía las direcciones de los buenos modistos, y sabía qué días se iba al Bois de Boulogne o a la Ópera. Estudió las descripciones de muebles que Eugène Sue hacía en sus escritos; leyó a Balzac y a George Sand, buscando en ellos satisfacciones imaginarias a sus anhelos personales. Incluso se llevaba el libro a la mesa, y pasaba las páginas mientras Charles comía y hablaba con ella²⁴.

Emma prescinde de su realidad psicosomática y se esfuerza en parecerse a los personajes de sus novelas. De esta manera, se identifica con un ser ficticio construido en su imaginación a partir de sus lecturas románticas y de su educación burguesa. Este ser se caracteriza por una imagen sobrevalorada de sí misma, en contraposición

²³ *Ibid.*, p. 18.

²⁴ Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*, Tres Hermanas, 2020 [1856], p. 114.

a la sociedad vulgar en la que vive, indigna de ella. Dentro del ambiente provinciano hostil en el que se desenvuelve, Emma se considera una mujer dotada para el amor y excepcionalmente refinada, cuya única salida del hastío y de la incomprensión manifiesta del marido es el doble adulterio. Pero ni a través de la transgresión puede alcanzar su ideal del amor pasional y romántico, y solamente en la muerte puede ser una heroína²⁵.

La yuxtaposición entre el mundo idealizado de la ficción y la realidad vulgar la observamos desde el clásico cervantino, en el que la literatura es capaz de secarle el cerebro al *Quijote*. Según Ortega y Gasset, el *Quijote* era una íntima filigrana de la novela realista, «Madame Bovary es un Don Quijote con faldas y un mínimo de tragedia sobre el alma», pues esta no es otra que «la lectora de novelas románticas y representante de los ideales burgueses que se han cernido sobre Europa durante medio siglo»²⁶. Esta opinión viene respaldada por el propio Flaubert, ya que confesó haberse inspirado en Cervantes para crear a su protagonista. Al contrario, Mario Vargas Llosa disiente de este parecer y de la caracterización del bovarismo, y defiende que el conflicto del caballero cervantino y de la protagonista flaubertiana surge no en la confusión de la realidad con los deseos, sino en el intento de llevar a cabo los deseos suscitados por la ficción a pesar de los obstáculos que sus entornos sociales les ponen en el camino como advertencia²⁷.

Independientemente de cuáles son los síntomas de la patología, desde la publicación de *Madame Bovary*, esta se convierte en un *leitmotiv* literario con una gran influencia sobre la novelística coetánea y posterior, e incluso en los estudios psicológicos. En otro artículo explicábamos la inserción del concepto en diferentes tratados filosóficos o médicos a partir de la publicación del clásico francés:

El filósofo francés Jules de Gaultier, primero en *Le Bovarysme, la psychologie dans l'oeuvre de Flaubert* (1892) y después en *Le Bovarysme* (1902), acuñó el término y hasta la actualidad bovarismo o síndrome de Madame Bovary hace referencia a la imagen distorsionada de una misma, creyéndose otra cosa de lo que se es realmente, y la insatisfacción crónica que deriva en la negación o rechazo de la realidad. Por lo tanto, es una evasión en lo imaginario generada por la insatisfacción y se la define como el poder que tiene el ser humano de concebirse de una manera distinta a cómo es y, por ello, crearse una personalidad ficticia y jugar un rol en la sociedad, a pesar de su naturaleza verdadera y de los hechos. Después, Genil-Perrin en *Les paranoïaques*

²⁵ Nastasescu, Diana: «El bovarismo en las novelas de adulterio europeas: Emma Bovary, Ana Ozores, Luisa de Brito y Cécile de St. Arnaud», *eHumanista/IVITRA*, 19, 2021, p. 576.

²⁶ Ortega y Gasset, José: *Meditaciones del Quijote*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914, p. 203.

²⁷ Vargas Llosa, Mario: *La orgía perpetua (Flaubert y «Madame Bovary»)*, Taurus, 2002 [1975], pp. 109-110.

(1926), trataría medicalmente esta patología. Aunque algunos psiquiatras acogieron con interés esta idea y la glosaron como una constitución mental patológica, su origen e interpretación no deja de ser más literaria que psicológica²⁸.

Otros dos ejemplos interesantes en el terreno literario serían el de Ana Ozores –Magdalena Mora²⁹ incluso propone el término *ozorismo* como sinónimo del bovarismo– y Luisa de Brito, las protagonistas de *La Regenta* y *O primo Basílio* respectivamente. Ana recurre a la lectura desde la más tierna infancia para evadirse de la sociedad y de su matrimonio infeliz con don Víctor Quintanar: «La idea del libro, como manantial de mentiras hermosas, fue la revelación más grande de toda su infancia. ¡Saber leer! Esta ambición fue su pasión primera»³⁰.

Las lecturas de las vidas de los santos influyen en la creación de su carácter y le sirven como modelos de conducta; asimismo, a partir de ellas idea un mundo diferente, en el que su deseo frustrado de ser madre no existe por haberse cumplido, y donde puede gozar de los placeres corporales sin la vergüenza que la acompaña. Son estas mismas las que marcan su sentimiento religioso y el éxtasis místico viene a suplir sus necesidades de afecto y amor carnal. La identificación con la santa es tan fuerte, que incluso la sociedad la apoda *Virgen de la Silla*³¹:

Ana Ozores aprende a superar su insatisfacción sexual mediante el éxtasis místico, desarrollando al mismo tiempo una gran devoción por la Virgen, a la que dedica poemas y plegarias. [...] la Virgen representa la imagen de una mujer separada del dominio masculino, imagen que proporciona la posibilidad de una identidad femenina libre de las normas patriarcales y lejos por fin del tópico de la fémica diabólica³².

Las elecciones literarias también marcan la personalidad de Luísa en *O primo Basílio*. Esta lee *A Dama das Camélias* (1848) de Alexandre Dumas, lo que supone el punto de partida para su imaginación romántica y su identificación con la protagonista de la novela. Esta afición despierta en Luísa el placer por el exotismo oriental, el deseo de viajar y de escapar de la apatía de su vida burguesa: «Fora sempre o seu desejo viajar –dizia–, ir ao Oriente. Queria andar em caravanas, balouçada no dorso dos camelos; e não teria medo, nem do deserto, nem das feras...»³³. La senti-

²⁸ Nastasescu, Diana: «El bovarismo en las novelas de adulterio europeas: Emma Bovary, Ana Ozores, Luisa de Brito y Cécile de St. Arnaud», *eHumanista/IVITRA*, 19, 2021, p. 577.

²⁹ Mora, Magdalena: «La construcción de la identidad en el personaje novelístico. *Madame Bovary* (1857) y *La Regenta* (1884-1885)», en Carlos Castilla del Pino (comp.), *Teoría del personaje*, Alianza, 1989, p. 88.

³⁰ Alas, Leopoldo: *La Regenta*, Castalia, 2014 [1884-1885], p. 191.

³¹ *Ibid.*, p. 330.

³² Navas Ocaña, Isabel: «*La Regenta* y los feminismos», *Estudios filológicos*, 43, 2008, p. 152.

³³ Queirós, Eça de: *O primo Basílio*, Porto editora, 2016 [1878], p. 59.

mentalidad romántica de Luísa destaca a lo largo de la novela por encima de todas las demás características de su personalidad: Luísa sueña con el hombre perfecto sacado de las novelas románticas que lee³⁴. Esta pasión literaria está presente tanto en el pasado como en el presente histórico de Luísa y contamina su mentalidad de un Romanticismo caduco y dañino, que la conduce inexorablemente al adulterio.

La evolución de su gusto literario refleja también un cambio en sus valores y en su comportamiento³⁵. En su adolescencia, Luísa fantaseaba con vivir en un castillo de la Escocia de los héroes románticos de Walter Scott, en la edad adulta, soñaba con la elegancia del París del que llegaba Basílio. Después de leer *A dama das camélias*, la percepción que tiene sobre los hombres muta hacia un ideal inalcanzable para su marido: «e os homens ideais apareciam-lhe de gravata branca, nas ombreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes»³⁶.

Luísa recibe las mismas influencias que Emma Bovary de Walter Scott y de las novelas históricas románticas, lo que también la convierte en una doncella a la espera de un caballero –cualquier caballero– que la rescate del aburrimiento matrimonial. Conociendo su pasión por las novelas, Basílio le regala *Mulher de Fogo* (1872), de Adolphe Belot, libro que él mismo define como «um pouco picante»³⁷ y con el que pretende provocar la pasión de su prima. Esta lectura, y la conversación que mantienen en la tarde en la que se la proporciona, marca un antes y un después en su relación y en la concepción que Luísa tenía del adulterio, puesto que Basílio sabe activar su imaginación y hacerla soñar con poder ser igual que las mujeres sobre las que leía, crear un paralelismo entre su vida y las vidas literarias.

3. AUGUSTA CISNEROS, OTRA MALA LECTORA DE LAS NOVELAS ROSA

3.1. Forma y argumento

Entre *La incógnita* y *Realidad* hay tal dependencia que constituyen un todo que se debe leer en conjunto para descifrar la *realidad* que se esconde detrás de las *incógnitas*³⁸. Estas dos maneras de narrar, que en un principio pueden parecer

³⁴ Glen, Lee Taylor: *Leopoldo Alas y Eça de Queiroz: estudio comparativo de «La Regenta», «O crime do padre Amaro» y «O primo Basílio»*, University of Pennsylvania, 1990, pp. 213-214, 216.

³⁵ Lajolo, L.: «Eça de Queirós e suas leitoras mal comportadas», en *Anais do III Encontro Internacional de Estudos Queirosianos – 150 anos com Eça de Queirós*, Centro de Estudos Portugueses, 1997.

³⁶ Queirós, Eça de: *O primo Basílio*, Porto editora, 2016 [1878], p. 12.

³⁷ *Ibid.*, p. 89.

³⁸ Caudet, Francisco: «Introducción», en Benito Pérez Galdós, *La incógnita. Realidad*, Cátedra, 2004, p. 31.

insuficientes (una novela epistolar y una novela dialogada, respectivamente), juntas se complementan y dan la versión subjetiva y la versión objetiva de un mismo acontecimiento. El tema de las dos obras, consideradas en conjunto, es uno de los predilectos de la narrativa decimonónica, aunque sin limitarse a este: el adulterio de una mujer burguesa y las consecuencias para los implicados –separación de puertas para adentro del matrimonio y suicidio del amante a causa de los remordimientos. Sin embargo, Bautista Boned pone de manifiesto y resume las principales críticas al análisis conjunto de las dos novelas:

Entender *La incógnita* como visión superficial o simple de *Realidad* desvirtúa su valor como novela independiente, al tiempo que pretende subrayar el carácter más complejo, y en cierta manera «objetivo», de *Realidad*, cuando ésta [*sic*] está igualmente limitada en su intento de aprehender la Verdad por el relativismo de las perspectivas, pese a que la presentación de éstas [*sic*] otorga al texto una ilusoria idea de totalidad. La segunda novela, en realidad, potencia la ironía existente en la primera (pues irónica es la pretensión de Manolo Infante por comprender la realidad en relación con el resultado de su encuesta), y conduce al lector hacia una realidad todavía más ambigua³⁹.

La incógnita está compuesta por cuarenta y dos cartas enviadas entre noviembre y febrero de 1889, lapso de tiempo que coincide con el empleado por Galdós para redactarlo. Gonzalo Sobejano⁴⁰ marca el contraste entre la opinión, tanto la particular como la pública, y la realidad como tema principal de *La incógnita*. A este respecto, Delgado⁴¹ sostiene que «en ambos casos, el núcleo temático del adulterio y la traición se encuentra sobrecargado por las técnicas del contraste con la información que se transmite de boca en boca y con todas las variantes de la opinión pública».

El narrador intradieético, Manuel Infante, le describe a Equis, un amigo que reside en la famosa Orbajosa en la que se ambienta *Doña Perfecta*, sus impresiones sobre ciertos acontecimientos –como es el crimen de la calle de Fuencarral, suceso que le sirvió de inspiración a Galdós para escribir ambas novelas⁴²– y personas del panorama madrileño, por lo tanto, el cuadro de las costumbres de la aristocracia madrileña: Carlos María Cisneros, Augusta, Tomás Orozco o Federico Viera, entre otros. Infante es el testigo, mientras que Equis adopta el papel de oyente-confidente,

³⁹ Bautista Boned, Luis: «*La incógnita, Realidad: Galdós y la "simpatía cordial"*», en Yolanda Arencibia y Rosa María Quintana (eds.), *X Congreso Internacional Galdosiano*, pp. 213, 379.

⁴⁰ Sobejano, Gonzalo: «Forma literaria y sensibilidad en *La incógnita y Realidad*, de Galdós», *Revista Hispánica Moderna*, 30(2), s/p.

⁴¹ Delgado, Josefina: «El odio al orden en las novelas *La incógnita y Realidad*, de Benito Pérez Galdós», *Filología*, XLIV, p. 58.

⁴² Andreu, Alicia G.: «Benito Pérez Galdós, Higinia Balaguer y el 'Crimen de la calle de Fuencarral'», *Anales Galdosianos*, 1996/1997; Timarová, Lenka: «La búsqueda de la realidad en *La incógnita y Realidad* de Benito Pérez Galdós», *Etudes tomanes de Brno*, 1, 2004.

conocedor de las personas presentadas por el autor pues anteriormente también había vivido en Madrid. De esta manera, y gracias a la elección del género epistolar para narrar la trama, conocemos la opinión personal del testigo, intercalada con la opinión pública expresada en los periódicos y en las tertulias a las que asiste.

En su intento de acercarse a su entorno, el narrador crea retratos planos, basados sobre todo en la fisonomía de los personajes y en la reproducción de sus palabras, pero no parece entender la verdad tras las mismas. Por ello, no es de extrañar que su opinión cambie de una carta a otra en función de lo que ve y escucha. La incógnita, que no es única, sino que se extiende a la mayoría de las personas sobre las que Infante escribe, gira en torno a Augusta: si la felicidad del matrimonio Orozco es real o solo apariencia; si sería posible entablar una relación adúltera con su prima Augusta; si, por otro lado, esta ya tiene un amante y quién es; si la santidad públicamente manifiesta de don Tomás Orozco es tal y, por último, si Federico Viera fue asesinado o se suicidó.

Realidad, por otro lado, sirve de complemento a la descripción y de resolución a los misterios presentes en *La incógnita*, ya que, tal y como sostiene Equis en la única carta suya reproducida, «la verdad no necesita que nadie la componga; se compone ella sola» (LI, 366)⁴³, y solo es accesible a través del acceso a las conciencias de los implicados. A diferencia de la novela epistolar, la acción de *Realidad* se reduce a los diez días comprendidos entre finales de enero y la noche del 3 de febrero. Sobre la forma elegida por Galdós, la de novela hablada, Sobejano defiende que

Realidad ha de estar, en lo esencial, en la necesidad de completar la superficie opinativa y descriptiva de *La incógnita* con un fondo de verdad interior sacada de la conciencia a fuerza de palabras inmediatas. Los temas tienen sus necesidades. Así como el tema de la opinión demandaba el comentario del testigo perplejo, el tema de la verdad íntima exigía el monólogo, la directa manifestación anímica de los protagonistas del drama⁴⁴.

En otras palabras, y según Timarová⁴⁵, las dos novelas giran en torno a «la realidad y las posibilidades de su conocimiento». Así, por un lado, Galdós pretende desentrañar la naturaleza de la realidad en términos generales y, por otro, la reali-

⁴³ Para agilizar la lectura, en las citas de las obras analizadas se ha suprimido el autor y el año de publicación y solamente se mencionan las siglas y las páginas donde se hallan los fragmentos analizados. Se ha utilizado la siguiente edición: *La incógnita. Realidad*, Cátedra, 2004 [1889]. Para la primera, se han hecho servir las siglas LI y, para la segunda, R.

⁴⁴ Sobejano, Gonzalo: «Forma literaria y sensibilidad en *La incógnita* y *Realidad*, de Galdós», *Revista Hispánica Moderna*, 30(2), s/p.

⁴⁵ Timarová, Lenka: «La búsqueda de la realidad en *La incógnita* y *Realidad* de Benito Pérez Galdós», *Etudes tomanes de Brno*, 1, 2004, p. 119.

dad concreta de la historia novelesca que nos describe: primero, la búsqueda de la identidad del amante de Augusta por parte de Infante y, segundo, la verdad sobre la muerte de Federico.

3.2. El bovarismo de Augusta Cisneros

Augusta Cisneros, ante la estrechez de miras de la aristocracia y la rutina de su vida matrimonial, comienza a desear otra vida y a buscar otros caminos, impulsada por los mundos que crea a partir de las novelas que consume. Por lo tanto, la protagonista galdosiana también intenta escapar al hastío a través de la lectura. El aburrimiento es el punto de partida de las novelas decimonónicas de adulterio y el principal problema de género, vinculado a las restricciones de los roles sociales femeninos. Se trata de una construcción social directamente vinculada con la burguesía y el concepto de tiempo libre que aparece a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Las mujeres eran sus principales víctimas, pues no les era permitido participar en la vida profesional, ni en las tareas domésticas; por lo tanto, las jóvenes no tenían responsabilidades ni ocupaciones.

Sobre sus gustos literarios, Augusta asegura que no puede soportar la literatura española desde Moratín inclusive para atrás, el *Quijote* siendo la única salvedad; que detesta el teatro de capa y espada, las lecturas místicas y los romances y poemas de fábula antigua. Igual que en el arte, en la literatura también es partidaria de lo moderno español y, sobre todo, francés:

Hace pocas noches aseguraba que no puede soportar la literatura española desde Moratín inclusive para atrás, y nos dijo que, fuera del *Quijote*, no ha podido nunca leer tres páginas seguidas de ningún autor en prosa ni en verso, místico ni profano; que el teatro de capa y espada le es atrozmente antipático, leído y visto representar; que los tan ponderados místicos, sin excluir Santa Teresa, no valen más que para narcóticos en caso de insomnio rebelde; que varias veces intentó leer la *Historia de Mariana*, y que siempre le ha producido jaqueca; que los romances y poemas de fábula antigua le recuerdan demasiado a su desapacible y adusta tierra de Campos, pues son la misma cosa puesta en letras, el clima helado y seco y la tierra estéril... En fin, que en literatura es también iconoclasta rabiosa, y que a ella no le den más que lo moderno español, y más aún lo francés. En lo francés, le gusta todo lo del siglo pasado; pero no pasa más allá, y hasta los padrotes Molière y Racine le resultan de una insipidez intolerable. (LI, 224-225)

Al igual que la mayoría de las adúlteras, Augusta también es consumidora de novelas románticas. Sin embargo, la identificación entre la literatura romántica y una literatura de folletín e inferior es errónea. Fuera del *Quijote* cervantino, podemos inferir que en la biblioteca de Augusta encontraríamos nombres tan ilustres como Walter

Scott, Lamartine, Byron, Hugo y Rousseau, entre otros. Según Gérard Genette⁴⁶, estaríamos hablando de metatextualidad, pues Galdós establece una relación entre los textos románticos y la historia de Augusta, hasta el punto de que los primeros intervienen de manera definitoria en el desarrollo de la trama. Por lo tanto, la «enfermedad» de la protagonista no proviene de la índole «mala» de sus lecturas, sino de un hábito lector autorreferencial y del desacuerdo que se crea entre lo que lee en sus libros y lo que halla en sus interacciones sociales. Esto equivale, en otras palabras, a la imposibilidad de realizar su propia trascendencia, de buscar su felicidad, a través de la transferencia de lo leído a la realidad. Augusta, debido a la esfera inexistente de su acción social, está condenada a la inmanencia.

Tomás Orozco, apodado el santo, es un marido que sigue el modelo de los educadores, pues solamente le puede ofrecer a su esposa ser aleccionada por él en un sistema de vida que considera superior a los deseos y placeres humanos: «Yo te iniciaré. Eres la persona que más quiero en el mundo, y es preciso que vengas tras de mí, ya que no conmigo» (R, 402). En el personaje del esposo encontramos la representación del fingimiento, pues, a pesar de la imagen de hombre perfecto, se muestra como un misterio incluso para su mujer, quien se aleja de él por sentir aversión y miedo de su postura hacia la vida⁴⁷. No obstante, su reputación no es compartida por la sociedad en su conjunto: «en una sociedad tan chismosa, tan polemista, y donde cada quisque se cree humillado si no sustenta, así en la charla pública como en la privada, un criterio distinto del de los demás, son muy raras las reputaciones» (LI, 215). Hecho que no es de extrañar teniendo en cuenta el rechazo que Galdós sentía por los héroes⁴⁸.

A Augusta le embarga el tedio, «esto de hacer un día y otro las mismas cosas, el tenerlo todo previsto, el encontrar todo a punto, me entristece, me fatiga» (R, 406); y por ello se lanza a los brazos de Federico. Augusta representa a la mujer caótica que pone en peligro el orden burgués y su institución más preciada, el matrimonio. Por ello, se enamora de un hombre que no es su marido porque es la única forma de la que dispone para escapar del aburrimiento y para abrazar los misterios de la vida y el desorden que dice ilusionarla⁴⁹. En su rechazo a lo vulgar de la realidad, Augusta adapta y moldea la realidad a su gusto, es decir, la rearticula según sus necesidades y deseos:

⁴⁶ Genette, Gérard: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, 1989.

⁴⁷ Timarová, Lenka: «La búsqueda de la realidad en *La incógnita y Realidad* de Benito Pérez Galdós», *Etudes tomanes de Brno*, 1, 2004, p. 112.

⁴⁸ Caudet, Francisco: «Introducción», en Benito Pérez Galdós, *La incógnita. Realidad*, Cátedra, 2004, p. 14.

⁴⁹ Tsuchiya, Akiko: «El adulterio y deseo homosocial en *Realidad* de Galdós», en F. de Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas II*, Castalia, 2000, p. 436.

Yo no soy sistemática; pero me inclino comúnmente a admitir lo extraordinario, porque de este modo me parece que interpreto mejor la realidad, que es la gran inventora, la artista siempre fecunda y original siempre. Suelo rechazar todo lo que me presentan ajustado a patrón, todo lo que solemos llamar *razonable* para ocultar la simpleza que encierra. ¡Ay!, los que se empeñan en amanerar la vida no lo pueden conseguir. Ella no se deja, ¿qué se ha de dejar? (R, 385-386)

De esta manera, la protagonista se desmarca de los valores propios de la masculinidad, que son, por otro lado, la perspectiva imperante, y reniega de lo que la educación le ha enseñado a disimular o a aborrecer. Ella desea lo que está fuera de lo común y lo que no se adapta a la regularidad de la sociedad, anhela salirse del orden impuesto y alcanzar sentimientos y emociones que solamente ha presenciado a través de la lectura. Pero es esta última parte la que nos interesa: solamente las ha presenciado a través de la lectura. Augusta accede a través de los libros a una vida que, de otro modo, no hubiera conocido: amor pasional, deseo abrasador, vidas intrépidas. En la lectura somática que realiza, la protagonista hace suyos los anhelos de los personajes de las novelas que lee. Sus necesidades cambian, la realidad que la envuelve ya no es suficiente, su cuerpo desea más que el amor paternal y santificado de su marido. Por lo tanto, el mismo cuerpo que es el punto de partida de sus lecturas, también se ve afectado por ellas. Así, a través de la lectura cambia la percepción física de sus necesidades carnales. Y, en el mismo acto de desear, Augusta constata la ausencia de algo: «en cualquier enamoramiento exagerado hay un vacío anterior y que constatar ese vacío, examinarlo bien, comprenderlo, acostumbrarse a la ausencia de algo que desconocemos, es la mejor vacuna contra la alienación»⁵⁰.

Sin embargo, no persigue al Federico real, sino a un ideal, como si de otra Quijote con faldas se tratara, pues aspira a convertir lo soñado y novelesco en real: «yo apetezco lo extraño, eso que con desprecio llaman novelesco los tontos, juzgando las novelas más sorprendentes que la realidad [...] es que aspiro a fundir la ilusión con la razón» (R, 442-443). Sus ansias de vivir y de amar de manera plena la llevan a desear una relación convencional junto a Federico, una vida a su lado. Pero el amante atribuye la intensidad de su pasión al aburrimiento típico de las mujeres burguesas, cuyos días están vacíos de ocupación y de sentido:

Convengo en que la realidad es fecunda y original, en que la verdad artificiosa que resulta de las conveniencias políticas y sociales nos engaña. Pero no nos lancemos por sistema a lo novelesco; ni por huir de un amaneramiento, caigamos en otro, amiga mía. Usted tiene viva imaginación, y lo dramático y extraordinario la seduce, la fascina. La vida, por desgracia, ofrece bastantes peripecias, lances y sorpresas terribles, y es

⁵⁰ Punsoda, Anna: *La lujuria*, Fragmenta, 2020, p. 25.

tontería echarnos a buscar el interés febricitante cuando quizás lo tenemos latente a nuestro lado, aguardando una ocasión cualquiera para saltarnos a la cara. (R, 387-388)

Frente a la lógica de Federico, Augusta vuelve a la vida real, desciende de esos espacios imaginarios en los que se siente «como las brujas que vuelan montadas en una escoba» (R, 443). De nuevo, la mujer libre se convierte en una bruja digna de ser castigada a ojos de la sociedad. Este, al igual que Tomás, se considera superior a Augusta moralmente hablando, y se compadece de su laxitud a pesar de haber cometido junto a ella el adulterio: «¡Pobre mujer! Alucinada por el amor, has perdido de vista la ley de la dignidad, o al menos, desconoces en absoluto la ley del varón» (R, 542).

La que deseaba realizar sus sueños de ficción novelesca y erigir una nueva moral es víctima de la vieja moral y condenada al ostracismo social, pues las adúlteras, a ojos de hombres como su marido y su amante, son solamente prostitutas⁵¹ (Caudet 2004, 94). También la misma Augusta, igual que lo hiciera Fortunata bajo su exclamación de «Soy mala, mala de encargo...»⁵², acaba tomando conciencia de su valor, en medio de horribles pesadillas: «Soy la Peri» (R, 582). Y tampoco ella se arrepiente de la falta, ni tan siquiera cuando desea confesar para limpiar su consciencia después del suicidio del amante. Frente a la santidad del marido, Augusta se erige como víctima, tanto suya como de la hipocresía de la sociedad:

¿Hemos nacido acaso para este tedio inmenso de la buena posición, teniendo tasados los afectos como las rentas? [...] Tener un secreto, burlar a la sociedad, que en todo quiere entrometerse, es un recreo especial de nuestras almas con corsé, oprimidas, fajadas... Sin misterio, el alma se encanija. Aborrezco esa vida, que no vacilo en *llamar pública* [subrayado nuestro], o si se quiere, legal, muy santa y muy buena para quien se pueda amoldar a ella, pero que no es para mí... Que me quite Dios las ideas que me andan por dentro del cráneo, que me quite los nervios, y me volveré la burguesa más pánfila de la clase... [...] No siento en mí la disculpa. (R, 406-407)

4. CONCLUSIONES

De Beauvoir entiende que la existencia pasa por ser un cuerpo, cuerpo que además es objeto de interpretación y valoración cultural, sobre todo si es femenino. Por lo tanto, el cuerpo no es solamente algo que le viene dado biológicamente a la mujer, sino que marca su identidad y destino, la limita por el significado cultural que adquiere. La mujer, siendo individuo, es interpretada colectivamente y situada en la esfera doméstica y en el papel de madre y cuidadora; aunque no pueda ser obligada

⁵¹ Caudet, Francisco: «Introducción», en Benito Pérez Galdós, *La incógnita. Realidad*, Cátedra, 2004, p. 94.

⁵² Pérez Galdós, Benito: *Fortunata y Jacinta II*, Castalia, 2003 [1887], p. 1316.

a casarse o a tener hijos, sí puede ser encerrada en situaciones cuya única salida sean el matrimonio y la maternidad. En sus palabras, «le corps de la femme est un des éléments essentiels de la situation qu'elle occupe en ce monde. Mais ce n'est pas non plus lui qui suffit à la définir; il n'a de réalité vécue qu'en tant qu'assumé par la conscience à travers des actions et au sein d'une société»⁵³.

Es en este punto, en el del concepto del *sexo social* cuyas razones de sujeción se deben rastrear en factores sociales, en el que encontramos la doble indefensión de las mujeres frente a las lecturas que consumen. Por un lado, las mujeres decimonónicas, y entre ellas Augusta Cisneros, filtran los libros a través de unas disposiciones psicológicas (sus afectos femeninos hacia el marido, por ejemplo) y, sobre todo, unas disposiciones sociológicas (pues parten de lo que la sociedad le ha marcado como patrón comportamental). Ambos factores están estrechamente ligados a la condición social femenina, y por ello marcan su destino.

Augusta intenta alzar la voz frente a su realidad social, pero, en la historia de su propio adulterio, queda reducida a un personaje secundario dentro de una sociedad de hombres. En la diégesis de *La incógnita* y *Realidad* encontramos el germen de la oposición entre el hombre y la mujer presentada por de Beauvoir: razón y cultura frente a irreflexión y naturaleza. El sujeto femenino es una construcción teórica ideada en relación con el hombre, representa lo inesencial frente a lo esencial, lo *Otro* frente al Absoluto. Mientras el hombre representa la cultura, la mujer es la identidad *otra*, el sujeto que se encuentra en una constante búsqueda de felicidad. Así, entre Tomás y Federico, marido y amante, se realiza una identificación completa, en su papel de hombres ligados a la razón. Frente a ellos, La Peri y Augusta son lo salvaje y lo irreal, lo que se opone a la cultura, la mujer pública y la *perfecta* casada infiel igualadas a ojos de los hombres. A este respecto, Akiko Tsuchiya sostiene que

El amor de Augusta a lo confuso y lo misterioso está contrapuesto a la fuerza contraria del orden social patriarcal, el cual tiene un interés en el mantenimiento de las fronteras y categorías sociales bien definidas. Este orden social está representado por los hombres de su mismo círculo social –Manolo Infante, Malibrán, Villalonga, entre otros– obsesionados por el conocimiento y control de la sexualidad de Augusta. De hecho, el problema de la «honradez» de la mujer se convierte en el objeto del discurso masculino, como se puede ver en *La incógnita*. De forma parecida, en *Realidad*, los hombres de la sociedad [...] no sólo vigilan el comportamiento sexual de la mujer, sino que se empeñan en «descubrir y proclamar la “falta” de la mujer a fin de ponerla en su sitio»⁵⁴.

⁵³ De Beauvoir, Simone: *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes*, Gallimard, 1949, p. 92.

⁵⁴ Tsuchiya, Akiko: «El adulterio y deseo homosocial en *Realidad* de Galdós», en F. de Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas II*, Castalia, 2000, pp. 436-437.

Augusta es una mujer burguesa alfabetizada, pero no instruida. A pesar de acceder a la literatura, no se le concede acceso también a los conocimientos para interpretarla de manera adecuada. Nora Catelli⁵⁵ marca la educación deficiente como el principal problema de las lectoras femeninas decimonónicas, y no el tipo de lecturas que consumen, ya que, independientemente del género de estas, en sus manos se convierte automáticamente en un folletín. De esta manera, el bovarismo del personaje no es otra cosa que la carencia de herramientas de interpretación literaria y, por lo tanto, el entendimiento de la literatura como una extensión del espacio doméstico:

El bovarysismo sería así no el producto de los malos libros sino el resultado de las *malas lecturas de los buenos libros*. Y ¿qué quiere decir en este contexto «malo»? «Malo» sólo quiere decir sentimental, en el sentido de autorreferencial o adolescente: como producto de un mecanismo destinado a reducir todo lo abstracto al mundo cotidiano de la experiencia de los sentimientos vividos. Si se define efectivamente como mala lectura aquélla que postula como único punto de referencia la experiencia «real» y si, además, estamos hablando de la experiencia «real» de las mujeres, es lógico que sólo nos refiramos a lo *privado*. En las dos acepciones: por un lado, *privado es doméstico*; por otro, *privado es carente* de acuerdo entre la esfera de la acción y la esfera del pensamiento. Las mujeres lectores, entes domésticos y carentes, convierten la gran literatura y el gran pensamiento en una extensión de su privacidad y de su privación⁵⁶.

El presente capítulo sitúa la biografía de Galdós compuesta por *La incógnita y Realidad* dentro de un corpus secundario de novelas de adulterio de la segunda mitad del siglo XIX –secundario debido a que el motivo del adulterio no ocupa un lugar central dentro de la trama, como en las novelas que constituyen esta constelación literaria–. Asimismo, propone la aplicación de las teorías críticas feministas y de las teorías del cuerpo para el análisis de la obra del autor y demuestra la idoneidad de estas para ofrecer nuevas perspectivas sobre la misma.

BIBLIOGRAFÍA

- Alas, Leopoldo (2014 [1884-1885]): *La Regenta*, Barcelona, Castalia.
- Andreu, Alicia G. (1996/1997): «Benito Pérez Galdós, Higinia Balaguer, y el ‘Crimen de la calle de Fuencarral’», en *Anales Galdosianos*, años XXXI/XXXII, Ontario (Canadá), Queen’s University, Kingston.
- Bautista Boned, Luis (2013): «*La incógnita, Realidad*: Galdós y la “simpatía cordial”», en *X Congreso Internacional Galdosiano*, eds. Yolanda Arencibia y Rosa María Quintana.
- Bollman, Stefan (2006): *Las mujeres que leen son peligrosas*, Madrid, Maeva.

⁵⁵ Catelli, Nora: «Buenos libros, males lectores: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX», *Lectora: revista de dones i textualitat*, 1, pp. 126-127.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 127.

- Catelli, Nora (1995): «Buenos libros, malas lectoras: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX», *Lectora: revista de dones i textualitat*, 1, pp. 121-133.
- Caudet, Francisco (2004): «Introducción», en Benito Pérez Galdós, *La incógnita. Realidad*, Madrid, Cátedra.
- Ciplijauskaitė, Birutė (1984): *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa.
- De Beauvoir, Simone (1949a): *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard.
- (1949b): *Le Deuxième Sexe II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard.
- Delgado, Josefina (2012): «El odio al orden en las novelas *La incógnita* y *Realidad*, de Benito Pérez Galdós», *Filología*, XLIV, pp. 57-62.
- Fernández, Pura (1993): «Moral social y sexual en el siglo XIX: la reivindicación de la sexualidad femenina en la novela naturalista radical», en *Volumen 3 de Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana): La mujer en la literatura española (del s. XVIII a la actualidad)*, ed. Iris M. Zavala, Barcelona, Anthropos.
- Flaubert, Gustave (2020 [1856]): *Madame Bovary*, traducción de Mercedes Noriega y prólogo de Mario Vargas Llosa, Madrid, Tres Hermanas.
- García Suárez, Pedro (2014): «Marcas femeninas en la imagen del hombre lector en la novela realista/naturalista española», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, pp. 185-203.
- Gaspar, Sofía (2009): *La novela como conocimiento social: «El primo Basilio» de Eça de Queirós*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Glen, Lee Taylor (1990): *Leopoldo Alas y Eça de Queiroz: estudio comparativo de «La Regenta», «O crime do padre Amaro» y «O primo Bazilio»*, UMI, University of Pennsylvania.
- González de Ávila, Manuel (2016): «Leer desde el cuerpo. Una semiótica fenomenológica de la lectura», *UNED Revista Signa*, 25, pp. 631-650.
- Lajolo, M. (1997): «Eça de Queirós e suas leitoras mal comportadas», en *Anais do III Encontro Internacional de Estudos Queirozianos – 150 anos com Eça de Queirós*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses.
- Leitch, Vincent B. (2009): *American Literary Criticism since the 1930s*, Taylor & Francis Group.
- Luna, Lola (1996): *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Anthropos.
- Losada Soler, Elena (2022): «Introducción», en Eça de Queirós, *Alves & C.ª*, Barcelona, Penguin Clásicos.
- Mora, Magdalena (1989): «La construcción de la identidad en el personaje novelístico. *Madame Bovary* (1837) y *La Regenta* (1884-1885)», en Carlos Castilla del Pino (comp.), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Universidad.
- Nastasescu, Diana (2021): «El bovarismo en las novelas de adulterio europeas: Emma Bovary, Ana Ozores, Luisa de Brito y Cécile de St. Arnaud», *eHumanista/IVITRA*, 19, pp. 575-588.
- Navas Ocaña, Isabel (2008): «*La Regenta* y los feminismos», *Estudios filológicos*, 43, pp. 141-154.
- Oleza, Joan (2002): «Lecturas y lectores de Clarín», en *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 253-287.

- Ortega y Gasset, José (1914): *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Overton, Bill (1996): *The Novel of Female Adultery. Love and Gender in Continental European Fiction, 1830-1900*, London, Macmillan.
- Pérez Galdós, Benito (2003 [1887]): *Fortunata y Jacinta II*, Madrid, Castalia.
- (2004 [1889]): *La incógnita. Realidad*, Madrid, Cátedra.
- Punsoda, Anna (2020): *La lujuria*, Barcelona, Fragmenta.
- Queirós, Eça de (2015 [1878]): *El primo Basilio. Episodio doméstico*, Madrid, Alianza.
- (2016 [1878]): *O primo Basílio*, Porto, Porto editora.
- Rodríguez Marín, Rafael (1991): *Realismo y Naturalismo: la novela del siglo XIX*, Madrid, Anaya.
- Showalter, Elaine (1981): «Feminist Criticism in the Wilderness», *Critical Inquiry*, 8 (2), pp. 179-205.
- Sobejano, Gonzalo (1964): «Forma literaria y sensibilidad en *La incógnita* y *Realidad*, de Galdós», *Revista Hispánica Moderna*, 30 (2), pp. 89-107.
- Timarová, Lenka (2004): «La búsqueda de la realidad en *La incógnita* y *Realidad* de Benito Pérez Galdós», *Etudes romanes de Brno*, 1, pp. 117-125.
- Tsuchiya, Akiko (2000): «El adulterio y deseo homosocial en *Realidad* de Galdós», en F. de Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Madrid, Castalia.
- Vargas Llosa, Mario (2002 [1975]): *La orgía perpetua (Flaubert y «Madame Bovary»)*, Madrid, Taurus.

LENGUAJE, CUERPO Y MATERNIDAD: *EL ARRECIFE DE LAS SIRENAS* DE LUNA MIGUEL

LETICIA MILLÁN

1. INTRODUCCIÓN

Desde su primer poemario, Luna Miguel (Alcalá de Henares, 1990) presenta una poética centrada en la experiencia corpórea, que en ella resulta equivalente a la experiencia vital, porque es desde el cuerpo de donde parten todas aquellas cuestiones que vertebran su existencia: la muerte, el placer, la enfermedad, el deseo... De esta forma, el cuerpo se sitúa como eje de su escritura, pues permite a la voz poética, gracias a su materialidad, formular un lenguaje con el que mediar con su realidad y sus circunstancias vitales: «el silencio/ desaparece/ con la carne»¹. No obstante, y aunque a nivel periodístico se ha ganado el epíteto de *poeta del cuerpo*, aún existen pocos estudios que hayan explorado el uso que hace la autora alcaína de esta corporalidad en sus escritos. Por ello, este capítulo, tomando el testigo de trabajos como el de Úbeda Sánchez (2019), pretende continuar la profundización en el papel que toma el cuerpo a la hora de tejer el relato autobiográfico que atraviesa sus poemas.

Para abordar este acercamiento a la poética de Miguel nos centraremos en *El arrecife de las sirenas*. Primero, porque su contenido culmina el proceso traumático iniciado en *La tumba del marinero* debido a la enfermedad de la madre. En segundo lugar, porque es en él que se perfeccionan las estrategias poéticas y discursivas iniciadas ya desde sus primeros poemas publicados. De esta forma, se presenta como el ejemplo perfecto para dirimir cómo la autora formula, metafórica y simboliza su cuerpo de mujer mediante un yo poético cuya sensibilidad se ve agudizada por el trauma y que trata la corporalidad y la maternidad como medio para superar el ciclo del tiempo y la muerte. Es decir, trataremos de dirimir qué lugar ocupa el cuerpo dentro del poemario a analizar –*El arrecife de las sirenas*–, desde qué lugar escribe Miguel respecto a él y a dónde le permite llegar la escritura desde el cuerpo para entender el proceso vital que se recoge en esta obra.

¹ Miguel, L.: *Estar enfermo*, Córdoba, La Bella Varsovia, p. 21.

Para ello, primero abordaremos algunas cuestiones claves sobre la noción de escritura autobiográfica, lo que nos permitirá entender la vigencia que están tomando los géneros autobiográficos dentro de los estudios literarios, a la vez que enfrentamos las complicaciones teóricas que entrañan y que habrá que esclarecer para poder averiguar si es pertinente interpretar la poesía de Luna Miguel desde esta perspectiva o no. Una vez establecida la posibilidad de la lectura autobiográfica, se hará un análisis sobre los distintos recursos temáticos y las diferentes presencias léxicas y semánticas redundantes en la escritura de *El arrecife de las sirenas* para llegar al contenido de la palabra-cuerpo poético que Luna Miguel utiliza para trabajar un momento transformador en su experiencia de mujer como es el paso de la muerte de la madre al nacimiento del hijo.

2. UNA APROXIMACIÓN A LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

2.1. La vinculación de lo autobiográfico y lo femenino

La escritura femenina y los géneros autobiográficos han ido históricamente de la mano, pues es mediante este tipo de escrituras como las mujeres se acercan a la necesaria expresión de su yo, que inmediatamente se convierte en exploración de este². Es dentro de este marco de lo confesional y lo íntimo en el que, a su vez, el cuerpo comienza a pensarse desde una nueva perspectiva: si la corporalidad y voz de las mujeres han sido siempre sometidas al poder patriarcal, surge desde este tipo de escritura una respuesta femenina que busca poseer lo que se le quiere arrebatar, reapropiándose de la palabra y el cuerpo. De esta forma, como señala Fernández Guerrero,

el feminismo contemporáneo se propone llevar a cabo un 'pensamiento de la diferencia' que dé cabida en los discursos dominantes a las distintas experiencias de las mujeres. El proyecto supone la integración de vida y pensamiento en torno a la noción de cuerpo [...]. Se bosqueja así una visión caleidoscópica del cuerpo en la que confluyen lo económico, lo político y lo personal, la experiencia privada y el sentimiento de pertenencia a una colectividad, la racionalidad y la afectividad, lo biológico y lo cultural³.

Se trata, pues, de una recuperación del cuerpo y la vida femeninas como parte de una realidad que se demuestra más diversa de lo que el canon patriarcal parecía

² Masanet, L.: *La autobiografía femenina contemporánea en España*, University of Sourthen California, UMI Company, 1996, p. 21.

³ Fernández Guerrero, O.: *Eva en el laberinto: una reflexión sobre el cuerpo femenino*, Málaga, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2016, p. 77.

reconocer, de forma que experiencias propias de la existencia de la mujer dejen de encasillarse desde la perspectiva de lo Otro, tal y como hace la poesía confesional de Anne Sexton, por ejemplo, o la prosa de Ernaux. Para Fernández Guerrero⁴, cada testimonio personal sirve como hebra para ir tejiendo la compleja realidad de la existencia femenina, pues «es esa posición subordinada compartida la que permite el surgimiento de un ‘nosotras’, en el que el feminismo se apoya para crear lazos de sororidad y formular propuestas emancipatorias»⁵.

Dentro de este panorama alternativo que se bosqueja, el cuerpo se repite como elemento central de muchos relatos, pues condiciona la forma en la que somos presentados y nos relacionamos con el mundo. En el caso de la mujer, como describe Beauvoir en la segunda parte de su famoso ensayo «la experiencia vivida» (2005)–, a medida que la joven crece va tomando consciencia de procesos corporales propios y sus diferencias con lo masculino, en base a lo cual se la juzga. La escritura femenina tratará de reivindicar esa diferencia, entenderla y naturalizarla, para después poder trascender esos moldes establecidos en base a las posibilidades del cuerpo femenino⁶. Así describe las nuevas reflexiones en torno al cuerpo Fernández Guerrero:

el feminismo trasciende la dimensión individual de la experiencia del cuerpo y busca en ella lo compartido, que remite a los grados de identificación o rechazo de los roles atribuidos a la feminidad, y también a vivencias asociadas a la fertilidad e infertilidad (pubertad, menstruación, menopausia) y a los significados culturales y sociales que se atribuyen a esas vivencias en distintos contextos [...] Esta declaración de intenciones tiene ya desde el inicio un propósito crítico, en la medida en que se plantea como un relato alternativo que quiere describir la realidad a partir de nuevos conceptos, y dado que el cuerpo es poder y elemento de resistencia, el feminismo quiere dar formato expresivo a esa resistencia, verbalizarla para darle visibilidad y amplificar su poder transformador⁷.

Sin embargo, la escritura autobiográfica femenina a la que nos referimos no se reduce a la aportación de un caso a lo que podría parecer un conglomerado homogéneo identificado como «la experiencia femenina». Asistimos, en su lectura, a la búsqueda de la identidad profunda, que es lo que Pardo (2004) entiende por intimidad, una exploración y explicación de esas inclinaciones que para el filósofo constituyen

⁴ *Id.*, pp. 79 y ss.

⁵ *Id.*, p. 80.

⁶ Ha de incluirse en esta lectura también la posibilidad del cuerpo femenino transgénero y de los testimonios autobiográficos de las mujeres trans, que también forman parte de la reivindicación de una experiencia vital propia –y válida– que venimos discutiendo. Dejamos el testigo a futuros trabajos que aborden este tipo de textos, que habría que abordar desde ópticas de las que no nos podemos hacer cargo aquí.

⁷ *Id.*, p. 96.

las marcas que nos acercan a la esencia de uno mismo. Por lo tanto, en los textos autobiográficos femeninos encontraremos distintos intentos de entender el vínculo entre la feminidad y la identidad individual, el cuerpo femenino y la especificidad del cuerpo propio, revelando a su vez todas las tensiones que se generan entre estas categorías. De esta forma, cada obra, cada testimonio, es uno más, pero a la vez se erige como único.

Así, la escritura autobiográfica femenina, amparada bajo las perspectivas feministas con las que abarca desde la experiencia individual lo colectivo, a su vez presenta las formas en las que lo personal se escapa a lo general, mostrando así la diversidad que subyace en este mundo categorizado bajo los moldes humanos: si la perspectiva femenina ya ampliaba el panorama, hasta ahora presentado bajo una visión masculina que se pretendía falsamente universal, cada reflexión sobre lo femenino, cada «identificación o rechazo de los roles atribuidos a la feminidad» que aparece en estos textos permite bosquejar la multiplicidad que realmente opera en el mundo.

2.2. La pertinencia de la lectura autobiográfica

No obstante, y antes de entrar en un análisis en el que podamos comprobar la forma en la que las categorías de «cuerpo» o «mujer» funcionan en la obra de Miguel, debemos preguntarnos quién es ese yo que se presenta en el texto, y si de verdad podemos relacionarlo con el nombre femenino que lo firma. Desde que Lejeune pusiese en el punto de mira el género con su ensayo *El pacto autobiográfico*, la crítica ha señalado algunos problemas con su concepción de la autobiografía, siendo el más conflictivo la cuestión de la identidad real que se enuncia en el texto; es decir, si es posible establecer una conexión entre el yo enunciado y una referencia real, puesto que de ello depende la voluntad de honestidad y veracidad que caracteriza a este tipo de obras, y que sería lo que nos lleve a entender *El arrecife de las sirenas*, por ejemplo, como el testimonio de un yo mujer. Para Lejeune, en principio, no existía tal confusión: el problema del yo queda resuelto en el texto mediante marcas que permiten identificar su identidad⁸ y, por tanto, asociar el contenido que enuncia el yo discursivo con su referencia real, definiéndola. Esta relación realidad-texto se daría gracias a la coincidencia nominal entre el autor, el narrador y el personaje principal de un texto íntimo, lo que sirve para que entre el escritor y el lector se firme el pacto autobiográfico. Es la «afirmación en el texto de esta identidad y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada»⁹, único indicio del que dispone el lector para saber que hay una persona real detrás del texto. Así, el nombre propio

⁸ Lejeune, P.: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p. 58.

⁹ *Id.*, p. 64.

vincularía los tres niveles de realidad: la extratextual, la discursiva y la intratextual, permitiendo que el lector infiera que todo lo sucedido al protagonista y todos los juicios emitidos por el narrador corresponden con la intimidad del autor, que entendemos corresponde a alguien real cuya intención es expresar su verdad personal.

Este pacto podría establecerse, según Lejeune, de dos formas: de manera explícita, mediante marcas como títulos que refieran a que estamos ante una autobiografía o una sección inicial en la que el narrador confirma comportarse como el autor, de forma que al lector no le quede duda de que el yo remite a una misma identidad; o de forma implícita, patente, mediante esta correspondencia nominal y una serie de marcas que permitan mantener esa asociación entre la realidad y la ficción; es decir, una serie de elementos (referencias a hechos o lugares reales, juicios personales conocidos del autor, etc.) que crean un pacto referencial en el que el texto busca parecerse en mayor o menor grado a una realidad comprobable y que es mantenido por una declaración de sinceridad en el enunciado¹⁰ (1994: 76).

Para Lejeune, entonces, la propiedad autobiográfica de un texto no reside en el parecido máximo posible entre el texto y el modelo (la existencia real del autor) del que parte –y del que el lector, al detectarlo, no quiere que el narrador se aparte–, sino que se trata de que el texto autobiográfico propicie un tipo de lectura en la que se distinga una intención del autor por retratarse; lo importante es que se pueda dar cuenta de esa propósito de establecer un parecido, un deseo de revelar lo que se considera real con la mayor sinceridad posible¹¹.

Esclareciendo la esencia que diferencia y caracteriza a los géneros autobiográficos, Lejeune amplía el tipo de textos en los que se puede dar este tipo de lectura, pues también cabe la posibilidad de leer textos ficcionales desde la perspectiva autobiográfica mediante un pacto autobiográfico indirecto (o pacto fantasmático) si en ellos aparece una identidad asumida en la que la ficción remite a «fantasmas reveladores del individuo»¹². Así, los estudios pasan de tratar solo la autobiografía *strictu sensu* a lo que Lejeune denominará espacio autobiográfico, que permite toda una gradación en el modo de lectura autobiográfica.

No obstante, frente a las consideraciones de Lejeune, que otorga en su teoría especial importancia al nombre propio («A través del nombre propio la persona reivindica su existencia»¹³) porque usarlo hace que todo lo contado al lector le parezca real –es decir, que se asemeja en mayor o menor grado a un estado civil y comprobable– aparecen toda una serie de críticas por parte de teóricos decons-

¹⁰ *Id.*, p. 76.

¹¹ *Id.*, p. 81.

¹² *Id.*, p. 83.

¹³ *Id.*, p. 76.

tructivistas y posestructuralistas (como Barthes o Derrida) que mencionan la imposibilidad de la existencia del nombre de autor, ese yo extratextual, puesto que en el acto de enunciar muere el referente; al convertirse en discurso, el yo es solo una máscara¹⁴.

Ante esta oposición no se ha encontrado una solución firme porque, como explica Pardo, la misma «verdad íntima de mi vida es falsedad»¹⁵. Quiere decirse que en el acto mismo de tratar de reconstruir un yo, de acudir a la memoria, se está recurriendo a la fabulación ya que, según explica el filósofo, «la intimidad, la referencia a uno mismo, no constituye suelo firme, rígido, estable y recto sobre el que sostenerse»¹⁶. Esto supone que no exista una naturaleza esencial, una identidad fija a la que remitirse, una «verdad absoluta de uno mismo, el (re)conocimiento de una identidad más que como ideal, grado cero de inclinación al que aspirar para llegar a un equilibrio»¹⁷. Así, en el acto de reconstruir, razonar, establecer unas normas para el yo nos alejamos también de su verdad: el yo del enunciado siempre será una fabulación, otro ser que no es el de quien trata de escribir tales páginas, por eso algunos investigadores niegan la relación entre un yo referencial y un yo en el texto.

Sin embargo, que no exista una verdad última a la que remitirse no implica necesariamente que no pueda darse la literatura íntima, pues el relato autobiográfico será precisamente aquel en el que se dé cuenta de ese ir y venir de las inclinaciones íntimas. Es decir, que el objetivo de este tipo de textos pasa a ser el reflejo de la búsqueda misma y no la intención de reconstrucción biográfica documental. El papel de la imitación, de la búsqueda de la verdad que enuncia Lejeune será entonces el estar en contacto con lo que para José Luis Pardo es esa referencia recta que nos ancla a la idea de que somos un yo, y no *otro* o *nada*, y respecto a la cual vamos trazando las desviaciones que suponen nuestras inclinaciones personales:

calculo mis inclinaciones respecto a inclinaciones anteriores que hacen el papel de «identidad recta» solo a efectos de ese cálculo. Así pues, en cada nueva inclinación me invento a mí mismo, no en términos absolutos sino en términos relativos (relativos a mis inclinaciones habitualizadas): cada nueva inclinación «inventiva» considera la desviación anterior como rectitud o identidad y se aparta de ella¹⁸.

¹⁴ Scarano, L.: *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*, Santa Fe (Argentina), Ediciones UNL, 2015, pp. 14-18

¹⁵ Pardo, J. L.: *La intimidad*, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 46.

¹⁶ *Id.*, p. 45.

¹⁷ *Id.*, p. 48.

¹⁸ *Id.*, p. 49.

Es decir que, aunque nunca podamos alcanzar esa verdad identitaria pura (que, siguiendo a Pardo, ni siquiera existiría), sí que es posible seguir el rastro de la identidad de un yo mediante el movimiento de sus inclinaciones; eso es lo que pretenderían reflejar los autores en los textos y lo que los lectores podemos rastrear en ellos.

La evolución histórica de los textos autobiográficos, desde la reconstrucción lineal de la vida hasta las obras posmodernas que reflejan una naturaleza cambiante del yo, constataría esta idea y nos permitirían continuar estableciendo lecturas en clave autobiográfica. Como explica Caballé, se trataría de la «existencia de un yo reflexivo en la escritura autobiográfica, responsable de imprimir carácter a nuestras acciones pasadas, dotándolas de significación»¹⁹. Podría, entonces, no importar la sinceridad absoluta o la distinción entre lo objetivo frente a la ficción, sino el ejercicio mismo de intentar alcanzar la verdad íntima, ya que la reflexión sobre uno mismo partiría de la idea de que «No tengo intimidación porque yo sepa quién soy, sino porque soy aquel para quien nunca se agota el sentido de la pregunta “¿Quién soy?”»²⁰.

Es atendiendo a esto último precisamente por lo que Pozuelo Yvancos (2006) menciona que, entonces, no se da un conflicto entre las teorías de Lejeune y otros pensadores del género, como De Man o Barthes, puesto que realmente son reflexiones que suceden en distintos lugares epistemológicos. No es incompatible que los textos autobiográficos se ubiquen *de facto* dentro del espacio de la ficcionalidad con que *de iure* se consideren textos verdaderos, puesto que la particularidad de este tipo de textos reside en que se establezca un contrato de lectura en el que el receptor del texto acepta estar encontrándose ante un marco de verdad²¹, que sería una nueva forma de entender ese pacto autobiográfico enunciado por Lejeune.

Yvancos, por tanto, resuelve el problema de la ficcionalidad del relato íntimo porque acepta la naturaleza de «construcción discursiva –en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, especialmente es una reactividad y el orden seleccionador que la memoria introduce, y de tener que predicarse en el mismo lugar como otredad–»²² que acompaña al ejercicio de autojustificación que es en realidad la escritura autobiográfica porque, precisamente por ser un proceso en el que uno trata de explicarse ante los otros se da una propuesta de veracidad que ambos lados aceptan. De nuevo, no se trata de acceder a una verdad última, pues no es posible, sino explorarla, y por ello el lector perdona las faltas que puedan ocurrir durante el relato.

¹⁹ Caballé, A.: *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul, 1995, p. 30.

²⁰ Pardo, J. L.: *La intimidación*, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 51.

²¹ Pozuelo Yvancos, J. M.: *De la autobiografía: teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 43.

²² *Ibid.*

No obstante, hay que tener en cuenta que con esta lectura el acto autobiográfico adquiere una dimensión social, ética, convirtiéndose en «una intervención pública, histórica, frente a los otros»²³. Por ello, ningún texto puede «verse separado del momento de su producción, de su axiología, de su relación con el yo que la interpreta y los contextos sociológicos que afectan a esa relación»²⁴. De esta forma, se abre la posibilidad de hacer una lectura en clave autobiográfica de la obra de Luna Miguel, pero teniendo en cuenta la importancia del contexto en el que escribe, porque incide en la idea de la que parte la autora para contar su verdad, que afecta a cómo se refleja la intimidad en su texto, y en la manera en la que los lectores reciben su texto.

2.3. El problema del análisis autobiográfico en la poesía

A las consideraciones expuestas hay que añadir que, normalmente, todas estas reflexiones alrededor de los géneros autobiográficos giran en torno a textos en prosa, puesto que se considera que es en ellos donde aparece esa progresión narrativa que resulta del desarrollo personal. Nos encontramos ante un dilema más a la hora de formular una posible lectura autobiográfica a su poesía ya que, en palabras de Prado, Castillo y Picazo,

la emergencia del yo lírico encierra demasiadas trampas retóricas y prosódicas, obedece a demasiadas impregnaciones arquetípicas colectivas, como para acudir a él desde una simple práctica ontoepistemológica significativa [...] la enunciación del yo en poesía exige, a nuestro entender, un análisis capaz de adoptar una dirección contraria [...]: en vez de ir a la búsqueda del yo, partir de la evidencia avasalladora de este (envolvente en los juegos rítmicos y aliterantes) para llegar al descubrimiento de otra realidad que [...] casi nunca es el yo²⁵.

Esta complicación en la interpretación del yo lírico, según Scarano (2015) nace de una doble agencia que siempre fluctúa: el yo referencial, autorial, y el yo retórico, que conviven. La doble naturaleza de la voz lírica llega a nosotros desde el Romanticismo, en el que el yo poético comienza a instituirse como un yo autor, sujeto poético y real, pero, a la vez, nace una corriente que «alienta una disolución del yo», forjando un «modelo de yo impersonal, trascendental» que pasa a Baudelaire, los parnasianos y el siglo XX²⁶ creando una doble tradición que es la causante de esas

²³ *Id.*, p. 57.

²⁴ *Id.*, p. 45.

²⁵ Prado, J. del, Bravo Castillo, J. y Picazo, M. D.: *Autobiografía y modernidad literaria*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, p. 18.

²⁶ Scarano, L.: *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*, Santa Fe (Argentina), Ediciones UNL, 2015, pp. 25-28.

dificultades a la hora de establecer la lectura autobiográfica en poesía, pues existe el riesgo de confusión.

No obstante, Scarano, como Yvancos (2006), defiende la posibilidad de existencia de un yo autobiográfico frente a una atribución total a la ficción porque el yo lírico a veces también quiere erigirse como testigo histórico, hacer patente formar parte de un contexto²⁷. En este tipo de textos encontramos, entonces, un yo empírico que reclama su lugar como espectador y experimentador de su realidad, convirtiendo así al yo del enunciado en un «sujeto *evidencial*» (Scarano, 2015: 35), un yo autobiográfico fuertemente condicionado por el deseo de demandar su lugar social y ético, tal y como mencionaba Yvancos (2006: 57), que no consiste en erigirse en testigo objetivo de la historia sino en «darnos una versión de una verdad interior. [...] la acción de contar la propia historia deviene elaboración de una “identidad narrativa”, que compensa de algún modo ese proceso siempre inacabado de articulación del yo»²⁸. Para la crítica, este nuevo lugar del yo autobiográfico en poesía vendría marcado por elementos como la deixis personal y la contextualización discursiva, que permitirían «la identificación locativo-afectiva con el sujeto enunciante y establecen “un *modus recipendi*” específico, con indudables efectos pragmáticos»²⁹.

Queda establecida entonces la posibilidad de una lectura autobiográfica en poesía y, por tanto, en la obra poética de Luna Miguel, ya que en ella nos encontraríamos una narración de su experiencia vital mediante «actualizaciones de vida»³⁰, una base de experiencia personal que abre la puerta a una lectura confesional, una intención de veracidad que se alinea con las consideraciones que venimos teniendo en cuenta y que nos permite seguir el hilo de su existencia.

Para dar con él, no debemos buscar la intimidad de Miguel en los hechos concretos, la anécdota –aunque la correspondencia de estas entre el enunciado y la realidad nos ayuden a comprobar que vamos por el buen camino– sino en ciertos elementos, en eso que Lejeune y otros académicos llamaban huellas autobiográficas, pues serán lo que nos permita asomarnos al contenido subyacente en la intención de explicarse que tiene el yo, ya que «la intimidad es el contenido no informativo del lenguaje»³¹ que nosotros deberemos interpretar.

²⁷ *Id.*, p. 33.

²⁸ *Id.*, p. 37.

²⁹ *Id.*, p. 36.

³⁰ Jover, A.: *Crítica de la poesía de Luna Miguel – 1.ª Parte (2010-2011)* [vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=AJs8MiS5bDU>, 14m58s (6 de noviembre de 2020).

³¹ Pardo, J. L.: *La intimidad*, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 122.

3. LENGUAJE, CUERPO Y MATERNIDAD: *EL ARRECIFE DE LAS SIRENAS*

Caballé menciona la necesidad de «una modificación o cambio radical respecto a su vida anterior» pues son

las metamorfosis que jalonan las sucesivas etapas de la vida de un hombre las que aportan el material para un discurso narrativo que parte del yo como sujeto objetual para ofrecer, finalmente, conocimiento recapitulador: del ser que se era al ser que se es en el momento en que se escribe³².

En el caso de Luna Miguel, este punto y aparte en su existencia se dará a consecuencia de la enfermedad y posterior muerte de su madre, Ana Santos Payán, debido al cáncer. Enfrentarse a la enfermedad y al vacío de la muerte desde una perspectiva que no es la suya propia, sino en calidad de testigo mientras un ser querido va deteriorándose poco a poco, modifica totalmente la percepción de la poeta, que se replantea en los poemarios publicados de 2014 a 2017 muchas de estas cuestiones, ya presentadas en los textos anteriores.

La tumba del marinero fue publicado en 2013 y aborda el «dolor de la enfermedad –la suya aunque en esencia la de su madre– ante el temor de la orfandad, [...] el paso de una mujer [...] que debe asumir que en algún momento se quedará sola. Todos desaparecerán salvo ella»³³. Por ello, en muchas de sus diez partes toman protagonismo las redes afectivas («Genética», «Mala sangre», «Monogamia») para entretener con ella una nueva visión, una nueva forma de enfrentarse al mundo que le permita introducir «la compasión por los enfermos, de la compasión por el amante y de la compasión por uno mismo. Sin amor no entenderíamos ni la familia, ni la enfermedad, ni al amante, ni a nosotros. Y sin comprensión, no hay literatura»³⁴, según exteriorizaba tras su publicación.

El tono oscuro se mantiene en *Los estómagos*, reconocido por la propia autora como «una especie de segunda parte de *La tumba del marinero*, aunque mucho más breve y menos, digamos, visceral»³⁵, si bien su escritura parezca remontarse a 2012, antes de que el poemario anterior fuera publicado. Algunos críticos, como el mismo

³² Caballé, A.: *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul, 1995, p. 32.

³³ Riaño, P. H.: «Luna Miguel hace de la enfermedad poesía en 'La tumba del marinero'», *El Confidencial*, 24 de julio de 2013.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Miguel, L.: «Hay vida en el verbo vivir, y otras cosas que digo y que diré en 'Los estómagos'», *Luna Miguel*, <http://www.lunamonelle.com/2014/12/hay-vida-en-el-verbo-vivir-y-otras.html> (29 de diciembre de 2014).

Jover³⁶ han entendido este texto según cómo se presenta él mismo: una obra temática sobre el veganismo. No obstante, que *Los estómagos* sigue atravesado por el conflicto vital que se presenta en *La tumba del marinero* (la cada vez más cercana muerte de la madre, la disolución con ella de su mundo conocido) y es, por tanto, un capítulo más en su relato autobiográfico, se confirma en los propios poemas: «hablas de nuestra muerte, / pero quieres hablar de ti»³⁷. Uno de los pilares de esta obra es el cambio en la jerarquía de los seres vivos se ve alterada para Luna: convivir con animales y estar experimentando la muerte tan de cerca consiguen que la autora se replantee el sentido de la vida y la muerte para todo ser existente («nada nos importa hasta que duele»³⁸, que se rebele ante la insignificancia que parece tener para el resto del mundo la desaparición de tantas vidas mediante la escritura de su poemario: «Queréis el tocino/ Queréis la mermelada/ Queréis la miel pero no sabéis decir cuánto miden vuestras cicatrices/ a quién le importa/ a mí/ por esta oralidad que me consume»³⁹. Tras él y el fin trágico de la lucha contra el cáncer de su madre, Miguel decide sobreponerse a la muerte que la rodea mediante la maternidad: «Sólo quiero que después de tanto y tanto la vida logre parecerse a este instante en el que la maternidad y el calor recorre las pieles amadas»⁴⁰ confiesa en su blog cuando su siguiente poemario es todavía un proyecto; por lo tanto, este será el tema central de *El arrecife de las sirenas*.

Es por eso por lo que, aunque en el poemario también se tratan las dificultades de consumir su deseo (giran en torno a ello las dos primeras partes, «Fecundar» y «Adiós, bebé»), el asunto capital del texto no puede ser el aborto, como señala Jover, aunque aparezca tratado en él, porque lo que Miguel plasma en este poemario es su gesta contra el abandono (la desnudez, como dirá en algún poema) y el olvido que conllevan la orfandad mediante su propia maternidad. El poemario cierra, por tanto, con «Ulises», los poemas que recopilan los primeros momentos con su hijo, desde que es consciencia de la persona que va a ser hasta poco después de su nacimiento, momento en el que dejó de considerarse joven⁴¹.

En consecuencia, en el desarrollo de esta trilogía (que abarca más tiempo vital que las obras anteriores, pues tardó cuatro años en publicarse completa) se aban-

³⁶ Jover, A.: *Crítica de la poesía de Luna Miguel – 2.ª Parte (2013-2015)* [vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=aKOVldh7ogE&t=12180s> (11 de noviembre de 2020).

³⁷ Miguel, L.: *Los estómagos*, Córdoba, La Bella Varsovia, 6.ª ed., 2020 p. 66.

³⁸ *Id.*, p. 29.

³⁹ *Id.*, p. 49.

⁴⁰ Miguel, L.: «Sólo pido un momento de belleza (resumen en imágenes y palabras de mi 2014)», *Luna Miguel*, <https://www.lunamonelle.com/2014/12/solo-pido-un-momento-de-belleza-resumen.html> (26 de diciembre de 2014).

⁴¹ Echarri, M.: «Luna Miguel: “Mi escritura se alimenta de lo más íntimo, aunque eso pueda dejar cicatrices”», *El País: ICON* (17 de mayo de 2021).

dona el yo adolescente centrado en sí mismo que aparecía en los textos anteriores para dar paso a la entrada en la madurez, la conformación de Luna Miguel como adulta, mediante las difíciles pruebas de la pérdida, la precariedad, la frustración y la maternidad, hecho que reconfigura su forma de entenderse a sí misma y al mundo en el que habita. El yo se abre primero a la red familiar, después a la red animal (los seres vivos) y, por último, a la maternidad y, en consecuencia, la voz de Miguel también se va refinando, aprendiendo a enunciar la compleja realidad interior a la que debe hacer frente, como veremos más adelante.

3.1. El lugar del cuerpo en la poesía de Miguel

Dentro de su estudio sobre el papel del cuerpo en la escritura femenina, Fernández Guerrero (2016) hace un repaso sobre las teorías filosóficas en torno a la corporalidad, entre las cuales nos interesa recuperar la propuesta de Merleau-Ponty, enunciada en *Fenomenología de la percepción* (2000). Para el filósofo francés, el cuerpo es el instrumento para percibir el mundo y al mismo tiempo la perspectiva sobre el mundo, idea a la que nos hemos ido acercando al hablar de la poesía de Luna Miguel y su escritura autobiográfica comprobable en Luna Miguel, sobre todo en su relación con la reivindicación del cuerpo desde el feminismo que comentábamos antes, pues, como señala Fernández Guerrero, «Precisamente es el cuerpo el que se sitúa en el núcleo de todas las variables, actúa como crisol en el que se destila la identidad individual, es la urdimbre en torno a la que se entreteje el mundo vivido y es, además, fuente de contenido de la existencia»⁴². Así, el cuerpo aparecerá en *El arrecife de las sirenas* (y en el resto de la obra de Miguel) como fundamento de la red semántica y temática que relaciona la obra con la vida, porque para Luna Miguel su escritura parte del cuerpo, pues es «lo que tenemos más cerca. Lo único que es nuestro en la vida es nuestro cuerpo, lo que nos conforma y lo que somos. Y lo desconocemos radicalmente. [...] Yo creo que el autoconocimiento es fundamental»⁴³.

Entre los versos del poemario, la forma en la que se presenta la importancia de lo corporal como ese primer nivel experimentador de la realidad es diversa. Tenemos, por supuesto, referencias a los sentidos, sobre todo la vista («si miro al cielo gris lleno de gaviotas grises»⁴⁴), el tacto («toco tu piel con mi piel y juntos creamos calor / toco tu tripa con mi tripa y juntos creamos la grasa»⁴⁵) y, en menor medida, el

⁴² Fernández Guerrero, O.: *Eva en el laberinto: una reflexión sobre el cuerpo femenino*, Málaga, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2016, p. 77.

⁴³ Abad, P.: «Un siglo de literatura escrita por mujeres y una canción de Bad Bunny: así aprendió Luna Miguel a transitar por las aguas del poliamor», *Vogue* (15 de enero de 2021).

⁴⁴ Miguel, L.: *El arrecife de las sirenas*, Córdoba, La Bella Varsovia, 2.ª ed., 2017, p. 15.

⁴⁵ *Id.*, p. 34.

gusto o el olfato («me comprometo a vivir estar viva. / el olor a sudor de él, el sabor a sudor de las frutas en verano»⁴⁶), que conforman un panorama de sensaciones con las que se van construyendo la percepción que el yo lírico tiene del mundo. Un ejemplo claro de esta síntesis de los seres como cuerpos se encuentra en el poema «mamífero», en el que «todo lo que sé de ti [del hijo]» queda reducido a «bolitas de fuego que duelen / bolitas de leche que vibran / en el diente pulido del padre/ eso es todo lo que puedo tocar. / una voltereta / un hipo/ una contracción. / una estría en el costado»⁴⁷.

Es recurrente, también, que Miguel mencione procesos corporales o partes del cuerpo como parte de su lenguaje simbólico que le permite aislar facetas de su realidad y convertirlas en un concepto que poder manejar para explorar sus conexiones y entender sus consecuencias. Por ejemplo, son recurrentes las menciones a los fluidos corporales: la sangre, que aunque puede aparecer asociada a la feminidad, cuando se centra en la menstruación, sobre todo acaba vinculada con el dolor ya que, como contenido principal del cuerpo, transporta la intimidad de Miguel, o la leche, que se vincula con la maternidad: «desear la leche no es erótico: la leche de la madrugada / con sabor a vainilla me recuerda / que no me duele [...]»⁴⁸ cuando aún está en proceso de llorar a la madre y gestar al hijo; «la leche ya está aquí /pero tú todavía no» explica durante el embarazo, como símbolo de lo que está por llegar y «tu vida es mi leche / pero eres tú quien me alimenta» declara la voz poética para sintetizar la nueva relación madre-hijo.

Por otra parte, aunque puedan pasar desapercibidos, el marco espacial va a ser un elemento importante en la poesía de Miguel, pues todo cuerpo habita un espacio. Aparece tanto en su vertiente metafórica (el cuerpo, espacio habitado por el espíritu; la cama, símbolo del hogar) como en referencias concretas y reales (Madrid, Barcelona, Almería...). Estas últimas tienen especial relevancia en la lectura autobiográfica, puesto que, por un lado, indican la presencia de la cotidianidad, un «yo estuve aquí»; pero, además, estos lugares también aparecen por su vinculación emocional con la autora, incluso trascendiendo a lo simbólico. En este poemario, por ejemplo, Almería remite a lo maternal ya que fue la ciudad en la que se crio la poeta mientras que el arrecife de las sirenas, el lugar preferido de su madre, fue donde se esparcieron sus cenizas, según se cuenta en el poema «baño en el lago de sloterpark».

Pero el cuerpo no responde solo a un juego metafórico en la poesía de Luna Miguel, sino que aparece literalmente como palabra-cuerpo, en el sentido en el que lo entienden Buzzatti y Salvo. Es decir, el cuerpo como medio directo de expresión

⁴⁶ *Id.*, p. 48.

⁴⁷ *Id.*, p. 67.

⁴⁸ *Id.*, p. 18.

a través de la somatización, que no es sino un «itinerario [...] para dar voz a contenidos psíquicos, dolores y afectos heridos que [...] no logr[an] adquirir forma»⁴⁹. De esta forma, se abre una puerta de acceso a los últimos versos del poema anterior, en los que contenidos de carácter emocional, psicológico (el miedo, el amor) derivan hacia una reacción corporal: «estoy harta de amar demasiado / de latir a cada pum pum / lo cierto es que yo lato muchísimo / casi tanto como un animal pequeño / a punto de ser devorado»⁵⁰.

De esta forma, cuerpo y palabra acabarán unidas en los textos de Miguel, intercambiándose el papel como lenguaje, tal y como aparece en el siguiente poema, que consta de un solo verso: «En mitad de la nada el hipo es mi discurso»⁵¹ en el que la palabra es representada, sustituida por una respuesta fisiológica. Será por esto mismo por lo que Jover entienda que «[Luna Miguel] es su poética»⁵², pues la intimidad es su contenido y el cuerpo su medio de expresión: «El silencio/ desaparece/ con la carne»⁵³.

Sin embargo, no se trata solamente de que la corporalidad tome el lugar de la palabra, que el enunciado tenga que ver con las locuciones propias del cuerpo —es decir, la somatización que indicaban Buzzati y Salvo o la irrupción de lo corporal—, sino que ambas, escritura y corporalidad, tomarán el rol de mediadores de la experiencia, de herramientas que le permiten procesar la realidad, pues ambas son esenciales para Miguel. La propia autora ha confirmado esta relación al hablar de poemas como «este es el primer poema que escribo completamente desnuda» a propósito de su proceso de creación⁵⁴, donde se lee: «Sé que llega el verano y hasta que llega escribo desnuda/ porque desnudos es como hacemos a los bebés/ y así siento cariño/ estoy contenta/ todo es más suave»⁵⁵. En ese mismo poemario, escritura y corporalidad vuelven a aparecer unidas con el símbolo de la cicatriz:

me gustaría comenzar todas mis frases con un ¡mira!,
o quizá con un *oye tío fíjate en esto*.
la poesía es fijarse en esto y en aquello
tal vez

⁴⁹ Buzzati, G. y Salvo, A.: *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 19.

⁵⁰ Miguel, L.: *El arrecife de las sirenas*, Córdoba, La Bella Varsovia, 2.ª ed., 2017, p. 28.

⁵¹ Miguel, L.: *Poetry is not dead*, Córdoba, La Bella Varsovia, 3.ª ed., 2020, p. 17.

⁵² Jover, A.: *Crítica de la poesía de Luna Miguel – I.ª Parte (2010-2011)* [vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=AJs8MiS5bDU>, 16m54s (6 de noviembre de 2020).

⁵³ Miguel, L.: *Estar enfermo*, Córdoba, La Bella Varsovia, 2010, p. 21.

⁵⁴ Miguel, L.: Respuesta al «mayor mansplaining de la poesía española» [vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=YnoEzU7ayXs&t=1246s>, 19m18s (23 de noviembre de 2020).

⁵⁵ Miguel, L.: *El arrecife de las sirenas*, Córdoba, La Bella Varsovia, 2.ª ed., 2017, p. 35.

detenerse en lo que nadie se detuvo porque mira: aquí tengo una cicatriz pequeña y un corte que me hice en México hace semanas, pero que todavía sangra
[...] sí,
Está sangrando.

La herida oceánica está sangrando hasta envenenar lo puro de mi pijama. me gustaría comenzar todas mis frases hablando de un pijama, o de una manta, o de una leche que se calienta entre mis manos arrugaditas

¿para qué sirven las cicatrices?

Y para qué sirvo yo en este lugar y a esta hora exacta si aún tengo sueño, si aún sangro por aquel mosquito que se bebía el miedo en la noche contaminada de guadalajara.

[...] la poesía es sangrar sobre esto y sobre aquello,

Tal vez,

Derramarse en lo que nadie se derrama porque mira: el mundo sigue abierto.

[...] la cicatriz es celebración

Porque oye, tío, fíjate en esto:

Ahora estamos cantando⁵⁶.

Como señala Úbeda Sánchez, en estos versos la herida y la cicatriz aparecen como símbolos positivos:

la herida no posee el sentido trágico en sus poemas anteriores, sino que presenta un matiz vital: «La cicatriz es celebración» [...] Asimismo la herida se convierte en una construcción ficcional translántica. A través de la herida relata su viaje a México. La cicatriz se convierte en la huella del viaje donde ha encontrado la felicidad⁵⁷.

Esta capacidad reconciliadora se vincula con la poesía al ligarse esta con la sangre, el contenido interior del cuerpo; unas hemorragias (real y metafórica), que la autora no quiere cortar porque, como entiende Úbeda, la voz poética no desea dejar atrás el recuerdo que causó la herida; es decir, «La herida se convierte en una inscripción de la felicidad, que borra por casi completo las huellas de la enfermedad y la muerte. La vida se interpone a la marca de la tragedia»⁵⁸. De esta forma, tanto la escritura como la cicatriz se convierten en signos de la superación.

⁵⁶ *Id.*, pp. 21-23.

⁵⁷ Úbeda Sánchez, P.: «La representación de la cicatriz en la poesía de Luna Miguel», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, n.º 37, 2019, p. 15.

⁵⁸ *Ibid.*

Además, es interesante volver a marcar el intercambio cuerpo-palabra, en este caso en la construcción del poema. De nuevo, la voz poética señala su deseo de expresar lo que percibe mediante los sentidos: la vista («me gustaría comenzar todas mis frases con un ¡mira!/ o un tío, fíjate en esto») y el tacto («me gustaría comenzar todas mis frases hablando [...] de una taza calentita entre mis manos arrugaditas»).

3.2. Muerte y maternidad

La unión con la madre es la primera relación que establece el ser humano y la que, según registra el psicoanálisis, la que más calado tiene en la conformación de nuestra psicología. Buzzati y Salvo escriben respecto a ella:

En su origen, la relación madre-niño se encuentra a través del aspiración a constituir y a ser un cuerpo único: muchas son las palabras que se han empleado para designar esa condición, de las cuales recordamos ahora las más conocidas, como simbiosis, díada, fusión y coidentidad. [...] En aquella época no había señal alguna de la diferencia: donde no hay separación, no puede haber diferencia y, precisamente porque todo permanece indistinto y sin límites, el deseo no puede desplegarse. Madre y niño estaban capturados por una admiración recíproca, fuerte y circular, que aproximaba el uno al otro en aquel sueño de un «cuerpo único» que solo podía contener adoración y confianza⁵⁹.

En la poesía de Luna Miguel aparecen vestigios de esta unión originaria, como en el poema «Coma diabético»⁶⁰, donde la voz poética reconoce la génesis de su cuerpo en la madre, o en el siguiente ejemplo en el que, como indica Úbeda Sánchez, «La piel de la madre se prolonga con la piel de la hija a través de la escritura»⁶¹: «Pacté con mi madre un tatuaje en el cuello./ Las dos compartiríamos marca,/ las dos,/el sello de la tinta que nos une// Sin embargo ahora/ una cicatriz en el lugar íntimo/ separa nuestras nuca para siempre»⁶².

Bajo esta luz, el impacto de la muerte de la madre causa una herida más profunda, puesto que remitiría a «un segundo duelo originario»⁶³. Justamente «porque la sensación originaria de aniquilación –impresionante y totalizadora– podría arrojar al niño a la condición pasiva de dependencia de la madre. única figura en condicio-

⁵⁹ Buzzati, G. y Salvo, A.: *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 15.

⁶⁰ Miguel, L.: *La tumba del marinero*, Córdoba, La Bella Varsovia, 4.ª ed., 2016, p. 27.

⁶¹ Úbeda Sánchez, P.: «La representación de la cicatriz en la poesía de Luna Miguel», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, n.º 37, 2019, p. 5.

⁶² Miguel, L.: *La tumba del marinero*, Córdoba, La Bella Varsovia, 4.ª ed., 2016, p. 20.

⁶³ Buzzati, G. y Salvo, A.: *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 16.

nes de aliviar su pena y su angustia»⁶⁴. Por ello, la enfermedad y posterior pérdida de la madre llevan a Miguel a repensar el vínculo: «aprendo lo que significa lágrima cuando aprendo que mis manos mis ojos mi infancia fueron su mayor fortuna»⁶⁵. Si en los poemas que aparecen en «Después de la pelea» ya se puede entrever, como indica Jover⁶⁶ que Miguel se replantea su propia maternidad para volver a unirse estrechamente con un cuerpo y superar a la propia muerte, la confirmación llega cuatro años y dos poemarios después, en *El arrecife de las sirenas*: «Padre sabe que a veces la maternidad es un capricho / un obvio remedio a la muerte o una venganza de la vida»⁶⁷.

Este deseo no hace sino aumentar tras la pérdida del primer embarazo, pues para que su hipótesis se cumpla se debe cerrar el ciclo con un bebé que llegue a término, porque la idea de maternidad hace prevalecer a la vida: «vivimos para morir morimos para vivir / no sé dónde lo vi o dónde lo imaginé / pero una tarde cualquiera de agosto/ una polilla gris chocó contra mi muslo / y en ese pequeño y preciso instante/ tú nacías»⁶⁸. El proceso quedará separado en las tres partes del poemario, que corresponden a las tres etapas de su maternidad, deseo, gestación y nacimiento:

Primero, la aparición del deseo de esa maternidad. Ya hemos abordado de dónde surge ese deseo: «Mi vientre deseando vida y tu no/ piensa: que un poeta huérfano no es un poeta sino un artefacto cargado de pólvora caliente»⁶⁹, pero *El arrecife de las sirenas* también recoge una faceta no muy común de ver e igualmente configuradora de la maternidad de la mujer, las dificultades en la concepción: «desear la leche/ es como desear el hambre/[...] qué difícil poner la semilla/ qué fácil alcanzar el placer/ qué miedo no darte nada/ qué fracaso no florecerme/ ni desearme/ ni amamantarme de nuevo»⁷⁰, angustia que aumenta después del primer aborto: «toco tu piel con mi piel y juntos creamos calor/ toco tu tripa con mi tripa y juntos creamos grasa/ junto tu sexo con mi sexo y el gato se interpone/ el miedo se despierta/ no creamos nada»⁷¹. El título de este poema «Tecléé “triste” en el buscador y apareció un bebé llorando», sugiere una segunda escena que se burla cruelmente de la descrita en esos cuatro versos, ya que hasta intentar comprender el sentimiento que le genera su maternidad fracasada le recuerda el deseo incumplido de ser madre.

⁶⁴ *Id.*, p. 153.

⁶⁵ Miguel, L.: *Los estómagos*, Córdoba, La Bella Varsovia, 6.ª ed., 2017, p. 17.

⁶⁶ Jover, A.: *Crítica de la poesía de Luna Miguel – 2.ª Parte (2013-2015)* [vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=aKOVldh7ogE&t=12180s,1h15m44s> (11 de noviembre de 2020).

⁶⁷ Miguel, L.: *Los estómagos*, Córdoba, La Bella Varsovia, 6.ª ed., 2017, p. 19.

⁶⁸ *Id.*, p. 61.

⁶⁹ *Id.*, p. 16.

⁷⁰ *Id.*, p. 18.

⁷¹ *Id.*, p. 34.

No obstante, el aprendizaje tras la muerte de la madre mantiene viva la esperanza de la maternidad: «sé que estoy aquí porque lo dice/ una carta que recito a mi yo del futuro/ donde le digo “habla de todo esto cuando/ llegues a casa/ habla de tu silueta repetida y anónima/ habla y di que comiste dulces de hello Kitty/ después de impregnar tu rostro con incienso/ y pedir un deseo que escribirás únicamente/ cuando ya/ se haya cumplido”»⁷²; final que se confirma en el mismo proceso de lectura, pues si no hubiera una tercera parte, el nacimiento, *El arrecife de las sirenas* no existiría, ni sabríamos si Miguel hubiera sido capaz de cerrar esta etapa vital, que finalmente culmina en el poema «Hana»:

No sé dónde lo leí o dónde lo imaginé
pero sé que en el mundo existe culturas
en las que un nacimiento no se produce
el día del parto sino durante el mismo
momento de la fecundación [...]

no sé dónde lo decidí o dónde lo supe
pero desde entonces empecé a medir el tiempo
no según las horas que hacía desde que
ana murió sino según las horas que quedaban
para que hana comenzara a llorar⁷³.

Finalmente, la verdadera identidad del bebé como Ulises se muestra cuando ya no hay riesgo de aborto y la culminación de su deseo se hace cada vez más tangible: «En la semana veinte de gestación/ cuando el peligro de perderte es ya mínimo/ decides abrir tus alas de par en par/ haciendo el destello que guardabas/ presumiendo de un futuro azul eléctrico»⁷⁴. Se cierra de esta forma el círculo, en este caso símbolo totalizador⁷⁵ en cuanto al tiempo, que comenzaba a trazarse con la enfermedad de la madre. No obstante, el hijo no solo supondrá la superación de la muerte en este sentido, sino que incluso le permite ir más allá de él, salir del ciclo que en el que el yo en duelo había quedado encerrada; así es como se cierra el poemario:

quería que la primera vez que vieras el mar fuera en el sur
más concretamente en el cabo de gata
y más concretamente aún en el arrecife de las sirenas
o en aquella cala hecha de escombros
entre las salinas y la fabriquilla
donde una vez en primavera tuve que lanzar rosas al azul

⁷² *Id.*, p. 55.

⁷³ *Id.*, p. 61.

⁷⁴ *Id.*, p. 69.

⁷⁵ Durand, G.: *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, p. 235.

quería eso y fui egoísta
 porque en vez de celebrar tu cuerpo en la arena
 de cualquier playa divertida
 yo quise llevarte a la de un recuerdo íntimo
 mirarte vivo allí donde miré la muerte
 y bautizar aquel encuentro
 como una casualidad artificial pero memorable
 sin embargo
 el destino quiso que tus ojos se toparan en agosto
 con el agua extranjera del mar del norte
 y con el barro de los canales holandeses donde los patos
 baten sus alas levantando las mismas gotas
 que salpiqué sobre tu tripa
 el último día de vacaciones en sloterpark
 fue allí donde descubrí que el arrecife
 es un lugar que sólo existe en mi cabeza
 una imagen hecha de sal y espuma
 que lo inunda todo y se parece a tu mirada
 da igual la cantidad de veces
 que te hubiera imaginado en el mar de los deseos
 creo que lo que me libera del miedo y de la muerte
 es verte vivo en todos y cada uno de mis paisajes⁷⁶.

Mediante la anécdota del primer baño de su hijo, el yo poético de Miguel comprueba que el ritmo de la vida se impone incluso sus deseos de clausura. Jover se lo plantea así a la autora: «El arrecife de las sirenas es un lugar geográfico preciso (Cabo de Gata), pero también un lugar metafórico macabro al que van a encallar las muertas (Ana y Hana). [...] ambos quedan superados por tu hijo Ulises: el geográfico porque ya no importa dónde vea el mar por primera vez, y el metafórico queda superado porque él sí que ha vencido a la muerte [...] él ahora es tu vida»⁷⁷.

Así, al comprender el papel de la muerte dentro del ciclo vital, Luna Miguel es finalmente capaz de asimilar la muerte de la persona más importante dentro de su red de afectos y continuar viviendo: «No me hace daño la ceniza / la ceniza de ti / la ceniza de ella en mis manos / la ceniza de ella antes era un cuerpo / la ceniza de ella no me hace daño porque antes fue cuerpo/ fue cuerpo y ahora es agua»⁷⁸. De esta forma, Miguel se propone superar a la muerte y mirar al futuro mediante la vida, aunque se malogre en el primer intento de embarazo porque, al

⁷⁶ Miguel, L.: *El arrecife de las sirenas*, Córdoba, La Bella Varsovia, 2.ª ed., 2017, p. 78.

⁷⁷ Miguel, L.: Respuesta al «mayor mansplaining de la poesía española» [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YnoEzU7ayXs&t=1246s>, 44m34s (23 de noviembre de 2020).

⁷⁸ Miguel, L.: *El arrecife de las sirenas*, Córdoba, La Bella Varsovia, 2.ª ed., 2017, p. 36.

igual que en el poemario anterior constataba que todo está sujeto a la muerte, en *El arrecife* la apertura a la maternidad la protege de la muerte: «Me comprometo a vivir dar vida / el olor a promesa de él; el sabor a paciencia del verano»⁷⁹. Al cerrar el poemario, la poeta entiende que se ha abierto desde aquí la puerta a una nueva etapa, a la incógnita de su propia maternidad, cuyo objetivo es guiar a un ser humano completamente nuevo, libre de las penas del pasado. Es decir, que si en la *Tumba del marinero* la muerte de la madre le imponía la tarea del futuro, el ejemplo del hijo le permite encararlo no como una carga, sino como el despliegue de un sin fin de caminos y la libertad para escogerlos, libertad que explora en *Poesía Masculina*.

A pesar de la importancia del proceso ahora descrito, hay que tener en cuenta que, en términos generales, la maternidad no aparece como vida en la poesía de Luna Miguel como subordinación, como fin último o mayor de su experiencia vital. En este sentido, la voz poética se alinea con el discurso feminista que «Para superar la división reduccionista entre lo productivo y lo reproductivo, se interpreta toda la existencia en términos de productividad afectiva: creación de seres humanos que se gesta en los cuerpos femeninos, creación de sentidos y núcleos de relaciones que parten de los cuerpos y confluyen en ellos, creación de redes de solidaridad productiva»⁸⁰, tal y como declara la voz poética en la última parte del poemario: «qué nuevos tu ano tu cara tus uñas / no son lo mejor que me ha pasado / en la vida / no eres lo mejor / eres otra palabra / otra luz»⁸¹. En los últimos tres versos la voz poética se separa del discurso maternal hegemónico y sacrificial (el hijo debe ser lo Único para la madre) y lo reescribe, dando paso a un «otro nivel» de vínculo, («otra palabra / otra luz») que no necesariamente deba atar a la madre, simplemente está constatando la diferencia y la alegría que surge de ella.

3.3. Reinterpretando el cuerpo de mujer

Al centrarse en satisfacer su deseo de ser madre, el yo de Miguel traza una línea divisoria con esa etapa, a veces incluso con ansiedad: «padre no sabe [...] que madre se mira al espejo y llora/ que madre tomaba drogas/ y teme la infertilidad»⁸², pues el proyecto de la maternidad exige repensar la relación con su cuerpo, entregarlo a guardar al niño, por lo que no queda espacio para los excesos de juventud. Por ello, decide dejarla atrás y aceptar de lleno las responsabilidades de la vida adulta:

⁷⁹ *Id.*, p. 38.

⁸⁰ Fernández Guerrero, O.: *Eva en el laberinto: una reflexión sobre el cuerpo femenino*, Málaga, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2016, p. 101.

⁸¹ Miguel, L.: *El arrecife de las sirenas*, Córdoba, La Bella Varsovia, 2.^a ed., 2017, p. 71.

⁸² *Id.*, p. 19.

¿Te habrá cambiado mucho la vida, no?
 por ejemplo las peleas con papá son en silencio
 por ejemplo si me masturbo después me lavo
 las manos con jabón muy fuerte
 froto muy fuerte si me masturbo y si me lavo
 froto muy fuerte mis manos y mi conciencia [...]
 por ejemplo mi estómago es distinto
 no tolero lo que tú no toleras
 y mi cuerpo se resiste a adelgazar
 por ejemplo los poemas los escribo por las noches
 por ejemplo los escribo a escondidas por las noches [...]
 por ejemplo con ojeras también me veo linda
 por ejemplo a veces me arrepiento
 por ejemplo ya no quiero que los gatos duerman en la cama⁸³.

Vemos en este poema que los asuntos que ocuparon un lugar central en su juventud (el amante, el sexo, la poesía, el descubrimiento de los animales como iguales, seres frágiles ante la muerte, parte de su familia) ahora quedan apartados, escondidos ante la presencia del hijo: «por ejemplo no me acuerdo de las cosas que han cambiado/ creo que la vida siempre ha sido así/ veloz y peligrosa/ lenta y este ruido brillante/ cuando estoy a vuestro lado»⁸⁴.

Sin embargo, si Miguel se quedara solo en el rol de mujer gestante, no estaría realmente escapando de aquellos factores que enunciaba Beauvoir (2005), ya que desde temprana edad se dirige a las niñas a desear la maternidad. La verdadera revolución de su yo pasa por recuperarse como individuo tras el nacimiento del hijo y conjugar en un mismo cuerpo la capacidad de ser mujer, madre y amante, como hace en el siguiente poema, en el que, utiliza el símbolo del pecho desde su simbología sexual y maternal para conjugarlas:

las creíamos sagradas
 hasta que él descubrió cómo convertirlas en sexo
 como devolver el placer al alimento
 el alimento al placer y así/ pasan los días sencillos
 un poco de hematoma/ un bostezo entre ruiditos guturales
 no sabes lo orgullosa que estoy
 de que tus manos se agarren a mi meñique
 no entiendes el cariño hacia tu frente sagrada
 frágil como este pecho

⁸³ *Id.*, p. 74.

⁸⁴ *Ibid.*

que hoy tiene sol para ti y para él
mis perfectos amantes⁸⁵.

No obstante, como se puede comprobar en los poemas extraídos del *Arrecife*, en esta nueva relación con la feminidad que acarrea la maternidad de Luna Miguel aún hay una vinculación al rol de cuidadora de la mujer, que ha de ser ese «sol» otorgador de calor y ternura para el hijo y el amante. Como veíamos a propósito del ejemplo anterior o en el poema «Eres otra cosa»⁸⁶, en la voz poética existe una tensión a la hora de conjugar el nuevo papel de madre, que se desea abordar desde una nueva perspectiva que no reduzca toda su existencia a este rol, y la permanencia de cierto discurso que aún se formula en esos términos; por ejemplo:

eres más bello que las cosas
bellas
respiras naicita en mi pecho
cómo iba entonces a dar mueca
cómo iba a dar asco
caca de neonato
pollito azulón
tu vida entera es mi leche
pero eres tú quien me alimenta⁸⁷.

Por ello, el proceso definitivo de liberación e independencia aparecerá en *Poesía masculina* cuando «[...] este colchón donde el olor de la leche materna menguó para convertirse en olor a sexo»⁸⁸ tras años de ser «[...] luna la que pone/ la funda del edredón la que compra sábanas/ bajeras de colores pálidos es luna / la que abraza a Ulises cuando está asustado»⁸⁹. Un proceso en el que, como se observa en el anterior poema, las categorías de hogar y familia se reconfiguran. Por ello, en otro texto de la misma obra, escriba: «aunque en verdad en sus ojos nuestro hogar / se refleje más pequeño que nunca»⁹⁰. Es decir, que en la intimidad de la poeta haya comenzado a operarse una apertura hacia más personas y más posibilidades, culminando el tratamiento del «cuerpo, la sexualidad y la identidad de la mujer con la libertad e independencia que merecen»⁹¹.

⁸⁵ *Id.*, p. 73.

⁸⁶ *Id.*, p. 71.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Miguel, L.: *Poesía masculina*, Córdoba, La Bella Varsovia, 2021, p. 63.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Id.*, p. 44.

⁹¹ Cánovas, A.: «Cuerpos, sexualidad e identidad femenina: la poesía de María Sánchez (1989), Luna Miguel (1990) y Elvira Sastre (1992)», *Kamchatka: revista de análisis cultural*, n.º 11, 2018,

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos tratado de entender la vinculación entre el cuerpo y la expresión del yo femenino que se enuncia en el yo lírico de Luna Miguel que se presenta en *El arrecife de las sirenas*. Comprobábamos que lo corporal dota al lenguaje de una vía de expresión, tanto simbólica como somática, que permitía a la voz lírica procesar los difíciles momentos que se narran en el transcurso del poemario, así como externalizar las emociones asociados a ellos. En concreto, encontrábamos que el gran cambio que vertebra la obra es la maternidad, entendida desde los dos lados: como hija y como madre. Recuperando las consideraciones de Buzzati y Salvo, comprobábamos cómo el duelo causado por la pérdida de la madre, que lleva a un quiebre en la existencia del yo lírico al perder al otro miembro de la unión esencial que tranquilizaba su psique, lleva a la voz poética a la búsqueda de un hijo propio, en un deseo de cerrar el círculo de la existencia superando la muerte de la madre a través del nacimiento del hijo.

Sin embargo, la llegada efectiva de Ulises permitirá a la poeta no solo cerrarlo, sino superarlo, al entender la primacía de la vida, que se abre camino siempre ante la muerte. Así, si en la *Tumba del marinero* la muerte de la madre le imponía la tarea del futuro, el ejemplo del hijo le permite encararlo no como una carga, sino como el despliegue de un sin fin de caminos y la libertad para escogerlos, libertad que explora en *Poesía Masculina*.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, P. (15 de enero de 2021): «Un siglo de literatura escrita por mujeres y una canción de Bad Bunny: así aprendió Luna Miguel a transitar por las aguas del poliamor», *Vogue*. <https://www.vogue.es/living/articulos/luna-miguel-ensayo-caliente>.
- Beauvoir, S. de (2005): *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra.
- Buzzati, G. y Salvo, A. (2001): *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*, Madrid, Cátedra.
- Caballé, A. (1995): *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul.
- Cánovas, A. (2018): «Cuerpos, sexualidad e identidad femenina: la poesía de María Sánchez (1989), Luna Miguel (1990) y Elvira Sastre (1992)», *Kamchatka: revista de análisis cultural*, n.º 11, pp. 351-378. Recuperado de: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12184>.
- Durand, G. (1981): *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Taurus.
- Echarri, M. (17 de mayo de 2021): «Luna Miguel: “Mi escritura se alimenta de lo más íntimo, aunque eso pueda dejar cicatrices”», *El País: ICON*. <https://elpais.com/icon/2021-05->

17/luna-miguel-mi-escritura-se-alimenta-de-lo-mas-intimo-aunque-eso-pueda-dejar-cicatrices.html.

- Fernández Guerrero, O. (2016): *Eva en el laberinto: una reflexión sobre el cuerpo femenino*, Málaga, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.
- Jover, A. (6 de noviembre de 2020): *Crítica de la poesía de Luna Miguel – 1.ª Parte (2010-2011)* [vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=AJs8MiS5bDU>.
- (11 de noviembre de 2020): *Crítica de la poesía de Luna Miguel – 2.ª Parte (2013-2015)* [vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=aKOVldh7ogE&t=12180s>.
- Lejeune, P. (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion.
- Masanet, L. (1996): *La autobiografía femenina contemporánea en España*, University of Southern California, UMI Company.
- Merleau-Ponty, M. (2000): *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península.
- Miguel, L. (2010): *Estar enfermo*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- (29 de diciembre de 2014): «Hay vida en el verbo vivir, y otras cosas que digo y que diré en ‘Los estómagos’», *Luna Miguel*. <http://www.lunamonelle.com/2014/12/hay-vida-en-el-verbo-vivir-y-otras.html>.
- (26 de diciembre de 2014): «Sólo pido un momento de belleza (resumen en imágenes y palabras de mi 2014)», *Luna Miguel*. <https://www.lunamonelle.com/2014/12/solo-pido-un-momento-de-belleza-resumen.html>.
- (2016): *La tumba del marinero*, Córdoba, La Bella Varsovia, 4.ª ed.
- (2017): *El arrecife de las sirenas*, Córdoba, La Bella Varsovia, 2.ª ed.
- (2020): *Poetry is not dead*, Córdoba, La Bella Varsovia, 3.ª ed.
- (2020): *Los estómagos*, Córdoba, La Bella Varsovia, 6.ª ed.
- (23 de noviembre de 2020): «Respuesta al “mayor mansplaining de la poesía española”» [vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=YnoEzU7ayXs&t=1246s>.
- (2021): *Poesía masculina*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- Pardo, J. L. (2004): *La intimidación*, Valencia, Pre-textos.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2006): *De la autobiografía: teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
- Prado, J. del, Bravo Castillo, J. y Picazo, M. D. (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Riaño, P. H. (24 de julio de 2013): «Luna Miguel hace de la enfermedad poesía en “La tumba del marinero”», *El Confidencial*. Recuperado de: https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-07-24/sin-amor-no-entenderiamos-ni-la-familia_11709/.
- Scarano, L. (2015): *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*, Santa Fe (Argentina), Ediciones UNL. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/78500?page=37>.
- Úbeda Sánchez, P. (2019): «La representación de la cicatriz en la poesía de Luna Miguel», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, n.º 37, pp. 1-2. Recuperado de <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/74246>.

LAS FRONTERAS
DEL CUERPO HUMANO

UNA APROXIMACIÓN AL CUERPO POSTHUMANO EN EL CINE ESPAÑOL

LARA LÓPEZ MILLÁN

1. INTRODUCCIÓN

Late twentieth-century machines have made thoroughly ambiguous the difference between natural and artificial mind and body, self-developing and externally designed, and many other distinctions that used to apply to organisms and machines. Our machines are disturbingly lively, and we ourselves frighteningly inert.

A Cyborg Manifesto¹.

Con el paso del tiempo hemos comprendido que el ser humano no es una noción singular, sino plural, que no existe un solo tipo de forma de pensamiento del humano, sino múltiples. Las identidades humanas son flexibles, no están limitadas ni categorizadas. La tecnología ha cumplido la función de aumentar la experiencia corporal del ser humano, ampliando el rango de esperanza de vida y mejorando su calidad, gracias, en parte, a los avances tecnológicos que ha aportado la medicina moderna o la inteligencia artificial. Teóricamente hablando, todas las versiones que hallamos del posthumanismo aportan perspectivas alternativas sobre el mismo tema, que es la transformación continua de la imagen humana en el tiempo y espacio. El posthumanismo surgió junto y tras del posmodernismo, generado a partir de la deconstrucción radical de lo «humano», así comprendemos que lo posthumano es la forma en que se redefine la noción de lo humano en la era contemporánea. Para los académicos el posthumanismo es una consecuencia natural del posmodernismo, en el que se cuestiona el supuesto sujeto de la Ilustración², aquel sujeto capaz de ejercer su libre pensamiento. Como sucedió en otros muchos ámbitos, este giro posthumanista también fue adoptado por los estudios culturales, creando el llamado «Posthumanismo Cultural» y produciendo una visión específica de lo posthumano.

¹ Haraway, Donna J.: «A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», en Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 152.

² Hauskeller, Michael; Philbeck, Thomas D. y Carbonell, Curtis D.: *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, London, Palgrave Macmillan, 2015.

Ahora bien, asumimos la complejidad a la hora de desarrollar una definición en torno al Posthumanismo y las controversias que ha generado y lo seguirá haciendo conforme vaya evolucionando hacia una teorización. Si bien es cierto que el término había hecho su aparición a raíz de una novela del autor estadounidense Howard Phillips Lovecraft, concretamente *The Shadow Out of Time* en 1936³; será a partir de los años 70 cuando académicos como Ihab Hassan y, en la década posterior, Donna Haraway tratarán de dilucidar el sentido filosófico y crítico del concepto.

El concepto de posthumanismo debe entenderse en sentido amplio, pues acoge un extenso campo de ideas, así como de visiones. Durante el proceso de esta transformación que se ha llevado a cabo en las últimas décadas, se ha desafiado el humanismo y se han desarrollado numerosas teorías posthumanas. Tal y como podemos observar gracias a los datos aportados, los límites entre el humanismo y el posthumanismo se han ido resquebrajando y tomando impacto en las conciencias populares de la sociedad humana. A la vez que aumentaba el nivel de difusión en los medios, se formaba un nuevo ambiente para reflexionar sobre lo que realmente significa el ser humano y la condición humana. Es asumible que nuestro día a día está rodeado de tecnología, la sociedad está inmersa en un paradigma tecnológico del que no puede salir. Cada acción u operación que realizamos, así como cada dato informativo que consumimos están automatizados. Todo ello se halla prefijado en un imaginario que podremos ver reflejado a través de imágenes que consumimos en los diversos medios, uno de ellos sería el cine. Este paradigma ha sido la causa por la que los estudiosos han comenzado a analizar las recientes representaciones multimedia, construyendo un nuevo lenguaje para referirse a ellas.

Jennifer Parker-Starbuck plantea la relevancia que tuvo el llamado «efecto 2000» entre finales del siglo XX y el inicio del siglo XXI, un llamamiento a la proliferación de la tecnología. Para Parker-Starbuck este contexto generó una ansiedad por el temor de la dependencia social de los sistemas tecnológicos⁴, y el tiempo ha determinado que el ser humano es inseparable de la tecnología, tanto para bien como para mal. Diversos han sido los autores que consideran a las tecnologías de la información o a los nuevos sistemas digitales, los precursores directos de la evolución de la narrativa posthumana, debido a su presencia en la vida cotidiana de la humanidad⁵. Asimismo,

³ «What was hinted in the speech of post-human entities of the fate of mankind produced such an effect on me that I will not set it down here». «Indeed, it was known that they would be quite dead in the time of the post-human beetle race which the fleeing minds would tenant». «By the time of the post-human beetle race it would be quite dead. And yet, as I thought of the native legends, I trembled anew».

⁴ Parker-Starbuck, Jennifer: *Cyborg Theatre. Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2011.

⁵ Algunas de estas ideas las podemos hallar a través de autores como Hayles y Lehmann.

Donna Haraway en su *Cyborg Manifesto* (1985) argumenta que las «communications technologies and biotechnologies are the crucial tools recrafting our bodies»⁶. La cultura posthumana ha hecho posible que se desafíen los límites que había impuesto el humanismo, no solo físicos a través de mejorar protésicas y biológicas, sino también mentales.

Todas estas premisas presentadas se verán reflejadas a través del análisis fílmico que desarrollaremos en la última parte del artículo. Los films seleccionados adoptan una condición posthumana que pone en valor tanto los beneficios como los inconvenientes de la incorporación de la tecnología en la vida cotidiana del ser humano. Las transformaciones en la relación del cuerpo con la tecnología han producido, a lo largo del tiempo, numerosas innovaciones tecnológicas que se han visto reflejadas a través de las representaciones visuales. Como resultado, nuestro objetivo principal planteado para desarrollar en el siguiente artículo es aproximarnos a los diversos modos de representación del cuerpo posthumano que se han estado realizando en el cine español en las últimas décadas.

2. MARCO TEÓRICO: EL POSTHUMANISMO EN EL CINE

Antes de comenzar a desglosar el marco evolutivo de la condición posthumana en el audiovisual, es necesario poner sobre la mesa a algunos teóricos para comprender a aquello que nos enfrentaremos a lo largo del artículo y que abordaremos en el análisis fílmico. Rosi Braidotti destaca dos eventos esenciales que estructuran la historicidad del posthumanismo: la cuarta revolución industrial, en referencia a la economía del conocimiento y el capitalismo cognitivo, y la muerte de la especie y de este planeta⁷. La teórica define al sujeto posthumano como un ser relacional constituido por la multiplicidad, «a subject that works across differences and is also internally differentiated, but still grounded and accountable»⁸. Las connotaciones empleadas por Cary Wolfe sobre el prefijo «post-» en el término «posthumanismo» también nos ayudan a otorgar luz sobre el fenómeno. Wolfe señala que el prefijo tiene un carácter ambiguo, porque el posthumanismo «comes both before and after humanism»⁹. Asimismo, Robert Pepperell a lo largo de su libro *The Posthuman*

⁶ Haraway, Donna J.: «A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», en Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 164.

⁷ «Posthuman Knowledge», conferencia dada por Rosi Braidotti el 12 de marzo de 2019 en la Harvard University.

⁸ Braidotti, Rosi: *The Posthuman*, Cambridge, Polity, 2013, p. 49.

⁹ Wolfe, Cary: *What Is Posthumanism?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. xv.

Condition pone en valor la importancia de la tecnología como eje intermedio entre lo artificial y lo real, además de enfatizar otras relaciones como la del sujeto y el objeto, o lo masculino y lo femenino. Pero lo más destacable es cuando plantea la siguiente cuestión: ¿Qué se entiende por «condición posthumana»? Su respuesta nos recuerda que no se trata del «fin del hombre», sino del fin de un universo «centrado en el hombre» (Pepperell, 2003). En otras palabras, conlleva el fin del «humanismo», como esa creencia tan arraigada en el predominio del poder humano y en nuestra superioridad y singularidad¹⁰.

Como podemos ver, el posthumanismo se ha convertido en una importante fuerza intelectual que influye en nuestra cultura. La ambivalencia de este mundo en constante transformación se expresa en fantasías y ansiedades propias de esta condición posthumana a través del cine, posicionando a la identidad del sujeto en un lugar central de teorización. El giro posthumanista otorgó la posibilidad al audiovisual de presentar escenarios imaginarios, en el que la euforia y la ansiedad conviven esperando que el futuro los convierta en realidad. Los géneros cinematográficos han ayudado a realizar una clasificación en la representación de la posthumanidad, sin embargo, cabe destacar la labor de la ciencia ficción, pues tal y como remarca el teórico Istvan Csicsery-Ronay Jr. escribe: «sf has come to be seen as an essential mode of imagining the horizons of possibility»¹¹.

Paralelamente, el teórico cultural Scott Bukatman, alegando que cada vez se ha vuelto más complejo separar lo humano de lo tecnológico, considera que el género de la ciencia ficción es un espacio discursivo central en el que han aparecido representaciones de esta nueva subjetividad posthumana: «It has fallen to science fiction to repeatedly narrate a new subject that can somehow directly interface with and master-the cybernetic technologies of the Information Age»¹². Si bien es cierto que el acceso principal a estas cuestiones, así como el más teorizado, son las narraciones fílmicas o la concepción del sujeto posthumano como personaje, William Brown señala que el posthumanismo no únicamente se puede ver reflejado en esos aspectos, sino también a través del movimiento de la cámara, el estilo o los softwares de simulación¹³.

¹⁰ Pepperell, Robert: *The Posthuman Condition. Consciousness beyond the brain*, Bristol, Intellect, 2003, p. 171.

¹¹ Csicsery-Ronay, Istvan: *The Seven Beauties of Science Fiction*, Wesleyan University Press, 2008, p. 1.

¹² Bukatman, Scott: *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham, Duke University Press Books, 1993, p. 2.

¹³ Brown, William: «From DelGuat to ScarJo», en Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck y Curtis D. Carbonell, *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, London, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 192-204.

Hauskeller, Philbeck y Carbonell, como otros tantos estudiosos, se encargan ágilmente de trazar una trayectoria en la representación del sujeto posthumano en el mundo audiovisual, desde siglo pasado hasta la contemporaneidad. Parten de que los primeros seres posthumanos eran caracterizados como monstruos en las películas del género de terror¹⁴, para más adelante, convertirse en los villanos que desafiaban a la sociedad humana de una manera u otra. Tras haber superado ese contexto, los posthumanos se transformaron en personajes ambiguos con respecto a su moralidad, poniendo como ejemplo el Terminator interpretado por Arnold Schwarzenegger en *Terminator 2: Judgment Day* (James Cameron, 1991) o los Cylons en *Battlestar Galactica* (Glen A. Larson *et al.*, 1978); hasta llegar a la actualidad en la que los teóricos se refieren al ser posthumano como encarnaciones de figuras fantásticas y héroes, Lobezno de los X-Men, Tony Stark como Iron Man y Will Caster en *Transcendence* (Wally Pfister, 2014), que se sacrifica por el mundo como un Cristo tecnológico¹⁵. Es evidente que el tema ha traído consigo una discusión larga y tendida, pues Julie Clarke a lo largo de su ensayo toma las películas de Ciencia Ficción y las de Tecno-Horror como un claro reflejo de los temores culturales que circulan en la sociedad¹⁶. A raíz de este esquema, es necesario remarcar cómo veía Bukatman la representación del sujeto posthumano de los años 90. En su obra *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction* (1993), remarca que la «SF frequently posits a reconception of the human and the ability to interface with the new terminal experience –as in cyberpunk– and thus a uniquely terminal space becomes a fundamental part of human (or posthuman) redefinition»¹⁷.

Para matizar las pesquisas, hay que tener en cuenta el cambio que se produjo cuando Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline acuñaron el término «cyborg» en 1960 en un artículo de la revista *Astronautics*. Dicho suceso supuso un antes y un después para el campo fílmico, viéndose reflejado sobre todo en los géneros de la ciencia ficción, la fantasía y el terror. El arquetipo del cyborg se convirtió en un elemento esencial dentro de las narrativas fílmicas, pues era un concepto que no poseía limitaciones más allá de su naturaleza híbrida –la mezcla del hombre con la máquina–. Tras la acuñación del término, diversos fueron los teóricos que lo leyeron como un salvoconducto para la articulación de discursos identitarios o subjetivos, como por ejemplo Steve Dixon, quien lo consideró una respuesta tecnológica para

¹⁴ Este hecho no únicamente acontecía en Hollywood, era una acción extendida.

¹⁵ Hauskeller, Michael; Philbeck, Thomas D. y Carbonell, Curtis D.: *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, London, Palgrave Macmillan, 2015, p. 4.

¹⁶ Clarke, Julie: *The Paradox of the Posthuman: Science Fiction/Techno-Horror and Visual Media*, Saarbrücken, VDM Verlag, 2009.

¹⁷ Bukatman, Scott: *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham, Duke University Press Books, 1993, p. 118.

aquellas incertidumbres o crisis existenciales, así como una ayuda para dejar atrás el frágil cuerpo mortal¹⁸. Adam Bostic, defendió que el *cyborg* tenía lo mismo de real como de ficcional:

through it we anticipate the implications of emergent technology in which we foresee the final blurring of distinctions between reality and virtuality. The cyborg is no mere hypothesis: it has already become a cultural icon and is synonymous with our millennial threshold. The cyborg is the image of a human floating in space, of humans on the moon, on Mars, on a voyage to exploding new galaxies. It is all the aliens we imagine and through which we explore ourselves from the perspective of being outside of ourselves. The cyborg is nothing if not a mass of contradictions both real and imagined¹⁹.

No obstante, la idea que se propone de los cuerpos artificiales para nada es un principio novedoso, ya que numerosos han sido los modelos literarios que las narrativas audiovisuales han adquirido, y que Andy Mousley los caracteriza como la prehistoria de lo posthumano en una literatura previa a la ciencia ficción²⁰. En referencia al paradigma cinematográfico, numerosos autores se han encargado de analizar cómo el cine toma uno de los mitos más antiguos para narrar la creación de un cuerpo artificial, el Mito griego de Pigmalión, y así poder remediar paradojas no resueltas. Paralelamente, estudios más amplios son los que se encargan de analizar el conocido «Síndrome de Frankenstein»²¹, que según Clarke representa la aspiración humanista de crear un cuerpo perfecto mediante la intervención médica y tecnológica, a la vez que advierte de las consecuencias de tan peligroso deseo²². Otros como Paul Sheehan asumen que «although nineteenth-century literature is strewn with mutants, hybrids and monsters, it is Mary Shelley's *Frankenstein*, or *The Modern Prometheus* (1818) that provides the richest source for mythological posthumanism»²³.

¹⁸ Dixon, Steve: *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, The MIT Press, 2007.

¹⁹ Bostic, Adam I.: «Automata: Seeing Cyborg through the Eyes of Popular Culture, Computer-Generated Imagery, and Contemporary Theory», *Leonardo*, vol. 31, n.º 5, 1998, p. 358.

²⁰ Mousley, Andy: «The Posthuman», en Andrew Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 158-172.

²¹ Estudios del síndrome de Frankenstein: Sverre, Dag *et al.*: «Examining the Frankenstein Syndrome. An Open-Ended Cross-Cultural Survey», en Mutlu Bilge *et al.* (eds.), *Social Robotics*, Amsterdam, Springer, 2011, pp. 125-134; Hocker Rushing, Janice y Frenzt, Thomas S.: «The Frankenstein Myth in contemporary cinema», *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 6, n.º 1, 1989, pp. 61-80.

²² Clarke, Julie: *The Paradox of the Posthuman: Science Fiction/Techno-Horror and Visual Media*, Saarbrücken, VDM Verlag, 2009.

²³ Sheehan, Paul: «Posthuman Bodies», en David Hollman y Ulrika Maude, *The Cambridge companion to the body in literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 246.

En el mismo sentido, el autor Jay Clayton hace una comparativa entre los defensores contemporáneos de la Inteligencia Artificial y la autora Mary Shelley:

contemporary advocates of AI emphasize many of the same things Shelley did: the emotional vulnerability of this new being, its abandonment in a hostile world, existentially alone, its sheer creatureliness. Turning its artificial origins from a liability to a virtue, writers, and filmmakers focus on what humans owe to the things they create²⁴.

Por último, para concluir conviene matizar otro de los tópicos más representativos en el cine de la representación posthumana, la llamada Singularidad Tecnológica. El término apareció por primera vez en 1993 mencionado en el ensayo *The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Posthuman Era* (1993), redactado por el informático Vernon Vinge. A lo largo de su artículo defiende la tesis de que la humanidad se halla al borde de la inminente creación, por parte de la tecnología, de seres con una inteligencia superior a la humana. «If the Singularity can not be prevented or confined, just how bad could the Post-Human era be? Well ... pretty bad. The physical extinction of the human race is one possibility»²⁵. Sus palabras reflejan la posibilidad de una extinción física, sin embargo, para Vinge hay una forma más aterradora de extinguirse, que nuestra sociedad se convierta en lo que él denomina como: «Society of Mind»²⁶. Una sociedad posthumana automatizada que nosotros mismos habríamos iniciado y que estaría formada por dispositivos autónomos que podrían llegar a superar las habilidades del ser humano.

3. EL CUERPO POSTHUMANO EN EL CINE ESPAÑOL

Ahora bien, ¿qué sucede en el cine español? Desde el siglo pasado llevamos comprobando cómo el concepto de lo posthumano ha sido un tópico candente en el paradigma de las artes, sobre todo en lo referido al arte cinematográfico. Diversos han sido los estudios que han abordado la cuestión en el ámbito anglosajón, sin embargo, pocos reflejan el tratamiento aportado por el cine español. A continuación, se va a llevar a cabo una revisión a través de los siguientes films: *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), *EVA* (Kike Maíllo, 2011), *Autómata* (Gabe Ibáñez, 2014) y *Proyecto Lázaro* (Mateo Gil, 2016). Se han seleccionado estos largometrajes porque su narrativa se hace eco del posthumanismo desde diversas perspectivas. Además, gracias a

²⁴ Clayton, Jay: «Frankenstein's Futurity: Robots and Replicants», en E. Schor (ed.), *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 86.

²⁵ Vinge, Vernor: *The coming technological singularity: How to survive in the post-human era*, San Diego, San Diego State University, 1993, p. 16.

²⁶ Para más información ver: Minsky, Marvin: *Society of Mind*, New York, Simon and Schuster, 1985.

su análisis podremos comprobar cómo los directores españoles y el chileno-español Amenábar se ocupan del cuerpo posthumano mediante los componentes narrativos y el punto de vista. Sus diferentes perspectivas de tratamiento del posthumanismo plantean cuestiones éticas y morales a las que tratarán de ofrecer una respuesta en cada una de sus historias. Dicho esto, el objeto de estudio específico en el que se centra el análisis responderá a la cuestión: ¿cuál es el tratamiento que el cine español realiza del cuerpo posthumano?

Para desengranar los conceptos teóricos que se nos plantean los audiovisuales, hemos optado por abrir dos líneas argumentales y clasificarlos: la fantasía criogénica –*Abre los ojos* y *Proyecto Lázaro*– y la evolución humana hacia el *cyborg* –*EVA* y *Autómata*–. Veremos que la conciencia precede a la corporeidad para mostrar que, al igual que el cuerpo humano llega a ser un lugar de descanso, una prótesis puede llegar a albergar la conciencia, aunque en ocasiones el precio pagado puede llegar a ser demasiado alto. La tecnología desempeñará un papel que abre nuevas posibilidades a la existencia. La conciencia ya no se limita al cuerpo humano, sino que puede estar caracterizada por la multiplicidad. Aunque el ejemplo más evidente de posthumanismo es una pura encarnación alternativa de la conciencia humana en otro organismo, como un robot o un ordenador, estos films mostrarán que hay otros ejemplos más sutiles.

Tal y como hemos mencionado con anterioridad, las pretensiones del siguiente análisis no se basan en construir una historia del posthumanismo en el cine español. Nuestro objetivo primordial es realizar una aproximación y situar dos de los tópicos posthumanos que han acogido los largometrajes españoles para representar sus narrativas, y así explorar críticamente la representación del cuerpo posthumano. Como método de partida se hará uso de texto cinematográfico como foco a través del cual examinar el imaginario cultural y las teorías planteadas. Las reflexiones que llevaremos a cabo en el análisis fílmico se sustentarán en dos componentes que convergen: la imagen visual y el halo tecnológico; pues asumimos que ambas son necesarias para culminar la liberación del sujeto posthumano.

3.1. La fantasía criogénica

3.1.1. *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997)

Abre los ojos, de Alejandro Amenábar, aborda específicamente los temas de la identidad y la naturaleza del ser humano, haciendo uso de numerosos elementos narrativos que demuestran una complejidad enunciativa. La historia se centra en César, un joven adinerado que se enamora de Sofía, una chica que conoce en la fiesta de cumpleaños de su mejor amigo. Inmediatamente prendado, César pasa una sola noche con Sofía y luego sufre una terrible desfiguración en el rostro, al tener

un accidente de coche provocado a propósito por una amante. Esto le destroza y cae en una depresión que le lleva a suicidarse tras firmar un contrato con una empresa llamada *Lifé Extension*, capaz de fusionar la tecnología con la psique humana. Dicha empresa le promete prolongar su vida después de la muerte física mediante la congelación criogénica de su cuerpo y el proceso de *mind-uploading*, con el que las conciencias se trasladan a las redes informáticas. Así César podrá vivir en una simulación para que su cerebro siga funcionando en el escenario onírico que él elija, por lo que decide crear un paraíso virtual en el que él y Sofía están siempre juntos y son felices.

Sin embargo, no todo va como se esperaba, la narración nos presenta acontecimientos inexplicables y contradictorios que surgen directamente del subconsciente de César, de sus propios miedos, deseos e inseguridades. Sabemos que la gran mayoría de los acontecimientos que vemos no son más que los deseos más profundos del subconsciente de César, pero que por culpa de un error técnico su paraíso ha pasado a ser su nuevo infierno. Pues como la mente de César funciona completamente desde el interior del simulacro, él es incapaz de salir de su narrativa y darse cuenta de que «sólo está soñando». Es en ese momento cuando decide rechazar su simulación a través del suicidio para volver a la vida en 2145. Dicho rechazo se debe principalmente a que ha sido incapaz de formar un 'yo' proporcional, unitario y estable que provea con éxito un código confiable para la narrativa utópica seleccionada²⁷.

¿Cómo es el tratamiento del cuerpo **posthumano**?

Vemos que lo tecnológico y lo biológico se fusionan para permitir inventar una realidad virtual vívida y convincente, que nos lleva a la exploración de la supervivencia posthumana. A través de los sucesos narrativos se nos presenta un relato sobre la vanidad de la belleza física. Desde el principio se le otorga una elevada importancia a la perfección corporal, el cuerpo y, sobre todo, el rostro de César, constituyen al completo su sentido del «yo». El joven protagonista representa el arquetipo del hombre seductor, guapo y adinerado, que se convierte en la víctima de la historia cuando sufre una desfiguración en su rostro. Tras adentrarse en el proceso de criogenización, uno de los motivos por los que decide tomar la decisión de poner punto final a su sueño es porque le prometen que el mundo del futuro tiene ínfimas posibilidades de paliar sus problemas físicos, es decir, que podría ser portador de un cuerpo completamente nuevo y perfecto. A raíz de las nuevas posibilidades presentadas a César, el film nos da a entender su vertiente ética y moral: es preferible volver a habitar en el mundo físico, en lugar de en una simulación criogénica, pero únicamente si el cuerpo que vas a poseer en el mundo real es un cuerpo ideal. He aquí la esencia,

²⁷ Perri, Dennis: «Amenábar's "Abre los ojos": The posthuman subject», *Hispanófila*, n.º 154, 2008, p. 95.

se rechaza un cuerpo dañado e impuro, en favor del cuerpo sublime y puro. De ese modo, comprendemos que, al transformar los procesos biológicos de cualquier ser humano, éstos se adentran en una nueva condición posthumana en la que la esencia material del mundo natural puede rehacerse para adaptarse a los deseos humanos²⁸.

Al finalizar su visualización, descubrimos que el film es un compendio de dualidades que pueden llegar a causar una confusión diegética al espectador: el mundo real/físico y el mundo onírico/criogénico, la belleza y la fealdad, el pasado y el presente, la vida y la muerte, etc. Este tipo de dualidades son realmente importantes, porque a través de ellas se genera una con respecto a la condición corporal posthumana del protagonista. En la última parte del film se presentan ante César dos opciones para continuar con su vida. Por un lado, la primera opción posthumana es una vida simulada dentro de un ordenador donde el humano ya no necesita un cuerpo físico para existir. Por otro lado, la segunda opción posthumana es obtener un cuerpo nuevo o rehabilitado. Esta última vía se presenta de forma más auténtica que permanecer en la opción criogénica, porque así César tendría nuevas experiencias en el mundo físico y real. De alguna manera el protagonista tendría un «yo» más verdadero porque poseería una existencia corpórea y viviría con otras personas encarnadas como él.

3.1.2. Proyecto Lázaro (*Mateo Gil, 2016*)

Prosiguiendo con la fantasía criogénica nos encontramos con *Proyecto Lázaro* dirigido por Mateo Gil. La trama se centra en Marc, un joven rico y ambicioso a quien diagnostican cáncer terminal de orofaringe. Incapaz de aceptar que tan solo le quedan unos meses de vida, decide criogenizar su cuerpo con la esperanza de encontrar una cura para él en el futuro. Años después, en 2084 se convierte en el primer ser humano que sobrevive a una criogenización. Sin embargo, se da cuenta que el mundo no es como él se esperaba, se ha convertido en un prisionero de una vida que de repente ya no quiere, pero de la que no puede escapar, por lo que comienza a plantearse cuestiones sobre el propósito de la vida, la muerte y el alma. Finalmente, tras descubrir los numerosos experimentos fallidos que estaban realizando en el laboratorio y viéndose incapaz de afrontar su nueva existencia, decide suicidarse, pero nuevamente será atrapado para ser revivido.

¿Cómo es el tratamiento del cuerpo **posthumano**?

Al contrario de lo que sucede en *Abre los ojos*, este film se centra en cuestiones morales y existenciales, presentando diferentes actitudes hacia el cuerpo y relacio-

²⁸ Csicsery-Ronay, Istvan: *The Seven Beauties of Science Fiction*, Wesleyan University Press, 2008, p. 263.

nando éste con el alma. De ese modo, se nos plantean numerosas preguntas a las que debemos ofrecer una respuesta: ¿Es una acción ética la continuación de la existencia posthumana sobre todas las cosas? ¿Qué es el alma? ¿Existe realmente? Y si fuera así, ¿qué le sucede al alma cuando se reconstruye el cuerpo con piezas no biológicas, sino artificiales? No es hasta mediados del film cuando descubrimos que antes de la exitosa reanimación de Marc, hubo otros prototipos que fallaron en el intento. La conformación de la trama da a entender al espectador que el renacer de Marc se basa en numerosos incentivos económicos donados por un componente empresarial.

Pero más allá de las consecuencias éticas y morales, el renacimiento de un sujeto posthumano trae consigo diversas secuelas físicas. El cuerpo rehabilitado debe de adaptarse a las nuevas estimulaciones. Marc, en su despertar, descubre que padece incontables enfermedades y que debe coexistir junto con un «cordón umbilical desprendible», su nueva mecánica de vida. El hablar, el caminar y el pensar, son tres de los elementos más naturales del ser humano que también tiene que volver a aprender, como si de un recién nacido se tratase. Cada uno de estos hechos abre la puerta a la cuestión de identidad. La memoria, los recuerdos de la vida pasada de Marc se han perdido, aunque el ser humano pueda decidir vivir eternamente, su memoria no es infinita. La narración nos remarca que únicamente el 20% de los órganos y tejidos vitales del cuerpo humano han sido recuperados, éstos son: el cerebro y el tejido nervioso del sistema central. Sin embargo, las partes salvadas del órgano cerebral se empiezan a descomponer poco a poco, generando una distorsión en sus recuerdos, y provocando una enfermedad degenerativa en su ser. A estos hechos se le suma el cuestionamiento de una existencia sin las personas que amaba, su pareja, sus amistades y su familia.

Como se puede comprobar, podríamos decir que el film trata de ofrecer respuesta a una pregunta que el teórico Pramod Nayar plantea a lo largo de su libro *Posthumanism* (2014): ¿si se destruyesen los sistemas de creencias, los recuerdos y las actitudes que constituyen la «personalidad del individuo», seguiría siendo una persona únicamente porque las funciones corporales continúan y, por lo tanto, constituye nominalmente un «cuerpo»?²⁹. Mateo Gil, a través de su narración se replantea la misma cuestión. Al inicio se descubre que Marc no acepta la idea de morir, por lo que decide suicidarse antes de que la enfermedad le consuma para criogenizar su cuerpo. Una vez resucitado, su cuerpo se halla al borde del colapso y su memoria es víctima de una apoplejía cerebral. Marc no es capaz de aceptar su nueva vida y en soledad se comienza a plantear numerosas cuestiones hasta que la única solución que encuentra es acabar con su vida nuevamente.

²⁹ Nayar, Pramod: *Posthumanism*, Cambridge, Polity, 2014, p. 110.

3.2. La evolución humana hacia el cyborg

3.2.1. Eva (Kike Maíllo, 2011)

Focalizando nuestra atención en la evolución humana hacia el *cyborg*, nos encontramos con el film de Kike Maíllo, *Eva*. El largometraje nos presenta una estética reconocida en el movimiento artístico denominado «retrofuturismo». Su ambientación futurista de una España del 2041 repleta de nieve acoge numerosos elementos de los años 70 y 80, generando una retroacción al espectador con épocas de antaño.

La acción narrativa comienza con el regreso del protagonista, Álex Garel, al que antaño fue su hogar, Santa Irene, su ciudad natal que dejó hace diez años. Con su llegada descubrimos que su hermano David, junto con su expareja Lana, ahora esposa de su hermano David, trabajan juntos en la universidad de robótica. Álex, quien también es un reputado programador de robots, ha regresado para finalizar un proyecto: diseñar el software emocional de un *cyborg* infantil junto con Julia, su antigua profesora. Aunque ambos confían en que el prototipo sea capaz de mantener en línea la dualidad entre innovación y seguridad, es decir, la creación de un *cyborg* libre, desde el inicio observamos intenciones diferidas. Julia prefiere seleccionar un niño para realizar el prototipo, sin embargo, Álex decide escoger a una niña, habiendo encontrado su inspiración en su sobrina de diez años, Eva, hija de Lana y su hermano.

Conforme va evolucionando el procedimiento de reconocimiento, en el film, Álex se encarga de observar y analizar la actitud y el comportamiento de Eva, descubrimos que las pruebas emocionales no tienen el éxito esperado. Durante ese proceso los viejos sentimientos del protagonista por su antigua pareja comenzarán a despertarse, a la vez que sus sospechas de que Eva podría no ser la hija de Lana y su hermano. Finalmente, el espectador descubre, a la vez que Eva, la naturaleza de la niña: un *cyborg*, basado en el diseño que hizo Álex hace diez años y que no consiguió pasar el control de su seguridad. Tras descubrir su condición y llena de ira, Eva opta por escapar mientras es perseguida por su madre a través de un campo cubierto de nieve. El encuentro se convierte en un forcejeo, provocando que Eva empujase a su madre por un acantilado y ésta acabase muriendo. La conclusión del film nos revela las acciones posteriores a las que Álex se debe enfrentar al conocer la verdad. Tras las insistencias de Julia, la desconexión de Eva se produce. Álex acoge a Eva en su casa y mientras le da las buenas noches pronuncia la frase que, a modo de contraseña, desactiva para siempre a la *cyborg*: «¿qué ves cuando cierras los ojos?».

¿Cómo es el tratamiento del cuerpo **posthumano**?

El film muestra numerosos aspectos sobre el tratamiento del cuerpo posthumano, debido, principalmente, a la intencionalidad de crear un *cyborg* que tenga la completa

libertad de pensar y actuar como un ser humano. Comenzando por cómo es el software de control emocional que desarrolla Álex, observamos que las características de la personalidad y las capacidades intelectuales quedan codificadas en segmentos esféricos, que varían su tamaño en mayor o menor medida. La acción narrativa nos da a entender que cada una de las características emocionales que componen a un *cyborg* pueden modificarse, las esferas son moldeables y se pueden desarrollar, a la vez que se adaptan. Esta deducción viene confirmada cuando en una escena observamos al personaje de Álex ordenando a su mayordomo Max a que baje su nivel emocional al seis porque no está acostumbrado a niveles tan emotivos. Asimismo, Álex reconoce la ilegalidad en el proceso de creación de robots libres:

Álex: «Gris es un robot libre, hace lo que quiere. Y aunque no cumple alguna de las reglas de seguridad para mí es buena compañía»

Max: «¿Un robot libre? No conocía esa aplicación»

Álex: «Porque es una aplicación ilegal».

El discurso teórico de los últimos años ha variado y evolucionado en torno a la libertad del sujeto posthumano. Reconocemos que la perspectiva humanista pone de manifiesto los intereses del ser humano y la libertad, su excepcionalismo por encima de todo. En contraposición, la perspectiva posthumanista conlleva un descentramiento del sujeto todopoderoso, impulsado por la elección y radicalmente libre, y la atención a unos objetos estructurales, materiales o discursivos más amplios que limitan y/o constituyen al sujeto³⁰. El desarrollo de la inteligencia artificial nos presenta un sinfín de conflictos éticos, morales y también sociales. Cuando Álex opta por elegir un prototipo femenino, en vez de masculino, alega que las niñas son «más dulces, más maduras y sensibles y mucho más guapas», a lo que la réplica de la directora del proyecto es que «también son más perversas, celosas y retorcidas». Este hecho, remite a que el grado de bondad de un *cyborg*, puede venir determinado por la selección de su sexo. Por otro lado, el hecho de que los seres humanos sean los únicos responsables de crear y moldear una nueva vida, también les ofrece el poder de acabar con ella. Al final, el film nos deja una reflexión sobre la imposición de la humanidad, dejándonos preguntas sin resolver sobre el *cyborg* y su nivel de consciencia humana. Eva es consciente de la acción que ha cometido al provocar que su madre cayera por el acantilado, por lo que le pide a Álex que le ayude: «Alex, tienes que prometer ayudarme. No quiero volver a ser mala. Quiero ser una niña buena»; pero Álex decide tomar la decisión de desconectarla. Aun así, el final abierto puede generar diversas interpretaciones. Recordemos que, en la secuencia

³⁰ Gunn, Joshua y Cloud, Dana: «Agentic orientation as magical voluntarism», *Communication Theory*, vol. 20, n.º 1, 2010, pp. 50-78.

final, Álex desconecta a Eva mencionando la cuestión «¿qué ves cuando cierras los ojos?», mientras que el siguiente plano nos revela un escenario donde se hallan Álex, Lana y Eva en una playa, correteando, como si de una familia se tratasen. Este hecho nos ofrece un conocimiento extra de aquello que ven los *cyborg* cuando son desconectados, dudando sobre si poseen sentimientos y recuerdos.

3.2.2. Autómata (*Gabe Ibáñez, 2015*)

Autómata está ambientada en un futuro distópico en el que las erupciones solares acabaron con el 99% de la vida del planeta, así que la mayor parte del mundo se ha vuelto inhabitable y los humanos sólo pueden sobrevivir durante unos días fuera de la ciudad antes de que la exposición a la radiación sea letal. Es un mundo en el que los humanos se están extinguiendo y el ser humano toma la decisión de crear a los autómatas Pilgrim para revertir el daño ecológico. Lamentablemente, la acción de creación fracasa, pues los autómatas no consiguen cumplir su objetivo, su misión fracasa y acaban siendo ridiculizados con el paso del tiempo por los humanos. La situación de los seres humanos tampoco es sencilla, la sociedad se ha convertido en una distopía latente de disparidades entre la élite rica y una clase baja marginada.

La historia central gira en torno a un investigador de seguros, Jacq, quien trabaja para la empresa de robótica ROC y se encarga de investigar las reclamaciones sobre violaciones del protocolo de seguridad. La narración muestra cómo Jacq sigue el rastro de unos robots malintencionados y es acusado por su propia empresa de ser él quien ha alterado la programación de las máquinas. Su investigación le lleva a descubrir que los autómatas están tomando consciencia de su existencia y como consecuencia se están reparando y mejorando su sistema. Las acciones de Jacq provocan que se quede atrapado en el desierto con diversos autómatas, por lo que finalmente, decide ayudarles a cruzar a una tierra radiactiva donde los humanos no les pueden seguir y así podrán comenzar una nueva vida libre.

¿Cómo es el tratamiento del cuerpo **posthumano**?

A lo largo del film, vemos que existe un rápido desarrollo de la conciencia de las máquinas. Todo comenzó a tomar forma a raíz del llamado Proyecto Pilgrim. Este programa surgió para dar a la humanidad una fuente de esperanza, sin embargo, estuvo condenado al fracaso. Su proceso de creación se basaba en la creación de un Cerebro Cuántico como parte de un programa de Inteligencia Artificial. Los ocho primeros días de vida de los Autómatas Pilgrim, éstos estaban en comunicación constante con el cerebro central, no obstante, al noveno día, su inteligencia había crecido tanto que los humanos no podían comprenderlos. Los científicos que trabajan en el proyecto optaron por eliminar la inteligencia artificial y elaborar dos protocolos que limitasen el nivel de comprensión de los *cyborgs* futuros, reduciéndola de ese modo

al nivel de los humanos. Para la codificación de los protocolos optaron por tomar la esencia de Isaac Asimov:

1. Los robots no pueden dañar ninguna forma de vida.
2. Los robots no pueden alterarse a sí mismos ni a otros.

Es curioso cómo el ser humano trata de buscar su salvación a través de la tecnología, para después descubrir que la tecnología que ha creado se escapa de su conocimiento. Lo más sensato sería pensar que la evolución de la consciencia de los autómatas los llevara a romper ambos protocolos, sin embargo, al contrario de lo que sucede en la gran mayoría de films, en *Autómata*, los *cyborgs* no tienen ninguna intención de dañar a los seres humanos, su conocimiento los lleva a intuir que conforme está la situación el mundo, el fin de la humanidad está más cerca que nunca. Su deseo primordial es hallar la libertad en un entorno donde los humanos no les conviertan en esclavos y puedan vivir en paz. Por lo tanto, la ruptura del segundo protocolo servirá como arma para poder conseguir el objetivo previsto. Es así como descubrimos a un robot, conocido como «el relojero», que evoluciona hasta tal punto que es capaz de sobrescribir el segundo protocolo.

Por último, cabe mencionar otro de los aspectos que presenta el cuerpo posthumano en el film, la hipersexualidad. La representación de la mirada masculina viene dada por la coexistencia de lo sensual frente a lo sintético. Cleo, uno de los *cyborgs* principales que presenta la narración, cumple el papel de haber sido creada para satisfacer el deseo sexual de los humanos. Su cuerpo sobresexualizado, fabricado con plástico y metal, encarga el prototipo artificial de una prostituta. Visualmente, Cleo rompe con el arquetipo físico de los autómatas Pilgrim teniendo un torso más humano y llevando una peluca azul de media melena, además, su voz tiene un tono femenino. Estas características rompen con la androginia que mostraba la apariencia de los Pilgrim. Es así como Cleo se encarga de representar la dualidad entre deseo y temor, tópico candente en la simbolización de la máquina femenina.

4. CONCLUSIONES

Los hallazgos aquí presentados reflejan una visión más íntima de una posible realidad posthumana. Se ha podido comprobar cómo las nuevas representaciones de los cuerpos posthumanos rompen con las limitaciones implantadas por el cuerpo humano, desde el fin del ciclo de la vida hasta sobre pasar los límites del conocimiento. Sin embargo, estos hechos conllevan numerosos problemas morales y éticos. La Inteligencia Artificial y el desarrollo tecnológico explorado en los films, plantea un desafío al sistema de creencias asentado en la sociedad humana y nos hace reflexionar sobre las siguientes cuestiones:

- La dicotomía entre el pasado analógico versus el presente tecnológico.
- La trascendencia del cuerpo sobre la materialidad de la carne.
- Los límites entre la ciencia y la muerte.
- El poder humano de construcción y destrucción sobre la tecnología.
- Las nuevas exigencias éticas que se plantean del mundo posthumano.

En definitiva, la aproximación fílmica realizada al paradigma español cinematográfico nos refleja dos corrientes de tratamiento del cuerpo posthumano. En primer lugar, el cuerpo humano y su experiencia limitada para crear mayores oportunidades de vida, tanto en calidad como en esperanza de vida –*Abre los ojos* y *Proyecto Lázaro*–. Mientras que, en segundo lugar, un elemento menos conocido de lo posthumano, cómo las fuerzas del siglo XXI cambian la naturaleza de la identidad humana a una forma flexible que es más fragmentada y multifacética que en el pasado –*EVA* y *Autómata*–. Aunque ambas vertientes parezcan alejarse la una de la otra, presentan un factor común: las limitaciones y problemáticas del ser humano para enfrentarse a la posthumanidad. Estas conclusiones son realmente relevantes para comprender la visión posthumanista social a nivel global y cómo está siendo representada en el medio fílmico.

BIBLIOGRAFÍA

- Bostic, Adam I. (1998): «Automata: Seeing Cyborg through the Eyes of Popular Culture, Computer-Generated Imagery, and Contemporary Theory», *Leonardo*, vol. 31, n.º 5, pp. 357-361.
- Braidotti, Rosi (2013): *The Posthuman*, Cambridge, Polity.
- Brown, William (2015): «From DelGuat to ScarJo», en Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck y Curtis D. Carbonell, *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, London, Palgrave Macmillan, pp. 192-204.
- Bukatman, Scott (1993): *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham, Duke University Press Books.
- Clarke, Julie (2009): *The Paradox of the Posthuman: Science Fiction/Techno-Horror and Visual Media*, Saarbrücken, VDM Verlag.
- Clayton, Jay (2003): «Frankenstein's Futurity: Robots and Replicants», en E. Schor (ed.), *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 84-99.
- Csicsery-Ronay, Istvan (2008): *The Seven Beauties of Science Fiction*, Wesleyan University Press.
- Dixon, Steve (2007): *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, The MIT Press.

- Gunn, Joshua y Dana Cloud (2010): «Agentic orientation as magical voluntarism», *Communication Theory*, vol. 20, n.º 1, pp. 50-78.
- Haraway, Donna J. (1991): «A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», en Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, pp. 149-181.
- Hauskeller, Michael; Philbeck, Thomas D. y Carbonell, Curtis D. (2015): «Posthumanism in Film and Television», en Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck y Curtis D. Carbonell, *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, London, Palgrave Macmillan, pp. 1-11.
- (2015): *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, London, Palgrave Macmillan.
- Hocker Rushing, Janice y Frenz, Thomas S. (1989): «The Frankenstein Myth in contemporary cinema», *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 6, n.º 1, pp. 61-80.
- Hollman, David y Maude, Ulrika (2015): *The Cambridge companion to the body in literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mousley, Andy (2016): «The Posthuman», en Andrew Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 158-172.
- Nayar, Pramod (2014): *Posthumanism*, Cambridge, Polity.
- Parker-Starbuck, Jennifer (2011): *Cyborg Theatre. Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance*, Houndmills, Palgrave Macmillan.
- Pepperell, Robert (2003): *The Posthuman Condition. Consciousness beyond the brain*, Bristol, Intellect.
- Perri, Dennis (2008): «Amenábar's "Abre los ojos": The posthuman subject», *Hispanófila*, n.º 154, pp. 89-98.
- Sheehan, Paul (2015): «Posthuman Bodies», en David Hollman y Ulrika Maude, *The Cambridge companion to the body in literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 245-260.
- Sverre, Dag *et al.* (2011): «Examining the Frankenstein Syndrome. An Open-Ended Cross-Cultural Survey», en Mutlu Bilge *et al.* (eds.), *Social Robotics*, Amsterdam, Springer, pp. 125-134.
- Vinge, Vernor (1993): «The coming technological singularity: How to survive in the post-human era», San Diego, San Diego State University, pp. 11-22.
- Wolfe, Cary (2010): *What Is Posthumanism?*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

CUERPOS VIVOS Y MUERTOS, CARICIAS DE ALGO OSCURO – POÉTICAS DEL CUERPO MONSTRUOSO DURANTE LA CRISIS DEL VIH/SIDA EN ESPAÑA¹

MARÍA BEAS

1. INTRODUCCIÓN: LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO MONSTRUOSO DEL ENFERMO DE VIH/SIDA

«No eres un ser humano, Lola, eres una epidemia»
(*Todo sobre mi madre*, Almodóvar, 1999)

En la primera parte de este artículo analizaré cómo se ha construido la categoría del cuerpo monstruoso del enfermo de VIH y lo haré acompañándome de los conceptos de Michel Foucault en *Les Anormaux*². Para después contraponer una lectura en términos de potencialidades y temporalidades, siguiendo aquí a José Esteban Muñón³, que nos permita salir de un imaginario catastrofista y moralizador de la epidemia. En la segunda y tercera parte del artículo trataré de analizar la potencialidad crítica del monstruo en las ficciones del VIH/sida centrándome, sobre todo, en la figura del vampiro.

La cita que abre esta introducción está tomada de una de las últimas secuencias de la película *Todo sobre mi madre*, del director Pedro Almodóvar. La escena tiene lugar en un cementerio durante el funeral de la hermana Rosa (Penélope Cruz), que ha muerto a causa de enfermedades derivadas del VIH/sida. Manuela (Cecilia Roth), la protagonista de la película, se reencuentra en esta escena con Lola. Lola, mujer trans representada por Toni Cantó, es la madre del hijo que acaba de tener la hermana Rosa, pero también del hijo fallecido de Manuela. A Lola se le acusa en esta escena de haber contagiado a la hermana Rosa y a su hijo. Al ser la res-

¹ Este artículo es una revisión y actualización de un capítulo de mi trabajo final de Máster en Estudios de Género: Beas, María: *Vers une contre-archivé des voix poétiques du VIH/sida dans l'Espagne post-franquiste (1978-2004)*, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2021, dirigido por Brice Chamouveau durante los cursos académicos 2019-2021.

² Foucault, Michel: *Los anormales*, Madrid, Ediciones Akal, 2018. Me centraré precisamente en el curso impartido el 15 de enero de 1975.

³ Muñoz, José Esteban: *Utopía queer, el entonces y el allí de la futuridad antinormativa*, Buenos Aires, Caja Negra, 2020.

ponsable de la transmisión, se elimina su consideración como «ser humano» y se la relega no al marco de lo monstruoso, sino a la despersonalización definitiva, es «la portadora de toda la epidemia», haciendo aquí referencia al discurso y los lenguajes religiosos de la culpa, la piedad y el castigo alrededor de la enfermedad. Vemos cómo actúa una matriz católica: los sujetos infectados son los paganos de la ciudadanía española, constituyen ese resto que no puede incorporarse a la ciudadanía, pero que, al mismo tiempo, pone en tensión aquello que se presenta como el lugar de la ciudadanía plena, que revela su artificialidad, o en todo caso, que impide concebirla como plenamente realizada.

Esta película, una de las pocas del director que trata el tema del VIH/sida en España, está protagonizada por tres personas con VIH. Por un lado, está Lola, que interpreta el papel de la «mala enferma», a la que de manera implícita se le atribuye una vida cercana a la prostitución, la promiscuidad y las drogas y que, por tanto, habría contaminado a la hermana Rosa. Por otro lado, encontramos a la monja, un personaje ambivalente ya que es subversivo en su relación sexual con una persona trans –en tanto que monja– pero que también funciona como la figura de la «buena enferma», siendo víctima de la enfermedad personificada en la figura de Lola⁴. Y por último, está el hijo nacido de la relación entre Rosa y Lola que también es seropositivo pero que parece haber conseguido neutralizar el virus⁵. La película termina con la

⁴ Durante los primeros años de la epidemia, el sida se asoció al conocido estereotipo de las cuatro H (heroínómanxs, homosexuales, haitianxs y hemofílicxs), al que rápidamente se añadió una quinta H: la prostituta (del argot inglés *hooker*). En el imaginario colectivo del sida, la prostituta está siempre asociada a un comportamiento sexual «punible». Belén Puñal en su tesis *Presenza e ausencia das mulleres na prensa. Análise do tratamento da prostitución en El País e en ABC (1977-2012)* estudia cómo, sobre todo a partir de 1987 con el discurso mediático sobre el VIH/sida, reaparece la estigmatización y el discurso higienista que designa a las prostitutas como transmisoras del virus, gesto que también ocurre con las personas trans. Además, como señala acertadamente Puñal, en el caso español de los años 80: «A prostitución é identificada con dous conceptos de reminiscencias cristiás como “tentación” e “caída”, e considerada polo maxistrado como “mal social” que cómpre facer desaparecer. Está moi presente no seu discurso o concepto de “reinserción social”, que nace da consideración da prostitución como unha realidade á marxe da “normalidade” social. O maxistrado, porén, vai máis aló do que a lei propón, a reeducación mediante “su internamiento en un establecimiento reeducador”, indicando que, sen un “traballo digno, capaz de compensar la fácil tentación de la recaída” (queda implícito que a prostitución non é traballo digno) e sen a eliminación de prexuízos sociais isto será difícil». En Puñal, Belén: *Presenza e ausencia das mulleres na prensa. Análise do tratamento da prostitución en El País e en ABC (1977-2012)*, tesis doctoral de la Universidad de Santiago de Compostela, bajo la dirección de Luís Álvarez Pousa, 2015, p. 377.

⁵ La película fue estrenada en 1999, es decir, tres años después de que se comenzasen a distribuir en el Norte Global las llamadas triterapias, esto es, la combinación de diferentes tratamientos antirretrovirales (HAART [*Highly active antiretroviral therapy*]) que permitieron retardar o parar la multiplicación del virus, llegando al estado actual en el que la infección por VIH deriva en una enfermedad crónica controlable.

participación de la protagonista Manuela en un congreso médico sobre el VIH en la ciudad de Barcelona. Aunque la película presenta a tres sujetos con VIH, sólo uno de ellos ha adquirido la categoría de no humano/monstruo, por lo que este discurso parece decirnos que sólo aquellos que han sido infectados «indirectamente» pueden salvarse, ya que su moral aún no está corrompida, haciéndose manifiesto un discurso médico y religioso paralelo que apuesta por el cuidado, la asistencia y el «rescate» de los «buenos enfermos» y el castigo hacia los «malos».

Si bien la genealogía sobre los monstruos tiene un amplio recorrido, voy a centrarme aquí en las propuestas de Michel Foucault y concretamente en las conferencias reunidas bajo el título *Les Anormaux* impartidas en el Collège de France entre enero y marzo de 1975, es decir, entre la publicación de *Surveiller et punir* (1975) y *La Volonté de savoir* (1976). El autor prosigue en esta obra su investigación sobre las cuestiones del poder disciplinario, el poder normalizador y el biopoder centrando su atención en «los parias de la sociedad», los llamados «anormales» del siglo XIX. Foucault utiliza el ejemplo de los diferentes tratamientos y regulaciones sobre los cuerpos que tuvieron lugar durante las epidemias de lepra y de peste para destacar cómo ésta última condujo a una nueva regulación de los cuerpos basada ya no en la estigmatización y la marginación del cuerpo enfermo, sino en el control y la normalización.

A partir de estas teorías, exploraré el lugar que la epidemia del VIH/sida ha ocupado en el imaginario colectivo para poner en cuestión la idea del pasaje completo de una forma de control a otra, ya que con el VIH/sida encontramos un modelo de exclusión y un modelo de inclusión que se dan al mismo tiempo. Durante la epidemia de lepra el sujeto enfermo era expulsado de la sociedad política y jurídica, alejado de la ciudad y de la comunidad, mientras que durante la epidemia de peste el control que se ejercía sobre la población enferma era el de la vigilancia. De este modo, se pasó de un modelo de sociedad inserto en un modelo de control negativo –el de la lepra, con la privación, la exclusión, etc.– a un modelo de intervención positiva con la peste, es decir, tuvo lugar el paso de un poder punitivo a las tecnologías positivas del poder, a partir de la producción del cuerpo sano respecto a la norma llevada a cabo por el aparato estatal y sus instituciones. Así, «pasamos de una tecnología del poder que expulsa, excluye, prohíbe, margina y reprime, a un poder que es por fin un poder positivo, un poder que fabrica, que observa, un poder que sabe y se multiplica a partir de sus propios efectos»⁶. Asistimos, entonces, al nacimiento de una microfísica del poder que construirá no sólo el castigo, sino también el conocimiento, y que va a infiltrarse hasta en lo más íntimo. Las personas con VIH/sida experimentan una lógica metapolítica excluyente. En un primer momento, son excluidos de la comunidad humana de referencia (calificados como sujetos marginales por ser heroinómanxs,

⁶ Foucault, Michel: *Los anormales*, Madrid, Ediciones Akal, 2018, p. 53.

prostitutxs u homosexuales, en definitiva, representantes de una moral fuera de la norma), pero también se observará, sobre todo a partir de los años 1990 que algunos de estos sujetos podrán entrar en las categorías del Estado, siendo resubjetivados por este a condición de que cumplan una serie de características que los convierta en «víctimas autorizadas o aceptadas», retomando la idea del «buen enfermo» y del «mal enfermo» escritas al comienzo de estas páginas y ejemplificadas en la película *Todo sobre mi madre*.

A nivel estatal, encontramos entonces dos vías de aproximación: o bien la tana-topolítica, que consiste en dejar morir a estos sujetos porque sus cuerpos enfermos ya no son productivos para la sociedad; o bien el interés del discurso biomédico «por el cuerpo del buen enfermo», como hemos visto encarnado en el ejemplo del niño de la película, cuyo cuerpo aún no tiene una «conducta corrompida». El «mal enfermo» es, por ende, el que ha corrompido las normas civiles y religiosas, y por tanto el que entra en las categorías del «anormal» de Foucault. De manera más precisa, este sujeto formará parte tanto de la construcción del «monstruo humano» como del «incorregible». La «anormalidad» de estos sujetos «socialmente peligrosos» proviene de su no conformidad con la norma del derecho, por lo que su «anormalidad» es de índole moral. La norma tiene que aplicar diferentes dispositivos de normalización para estos individuos desviados.

En el Estado español, durante la epidemia de VIH la prisión será uno de los espacios de mayor contagio y abandono a los que serán relegados estos sujetos, otros serán los centros psiquiátricos y, en menor medida, los centros de desintoxicación⁷. Es importante destacar aquí que el motivo de su expulsión de la comunidad de referencia no es que sean enfermos de VIH/sida, puesto que estos sujetos ya eran considerados como seres marginados antes de ser diagnosticados como seropositivos. Su nuevo estatus serológico, sin embargo, pondrá en evidencia la conversión simbólica de estos sujetos en «monstruos» por peligrosos y capaces de contaminar «el cuerpo sano» de la nación. Estas personas también son «monstruos» porque rompen el pacto social de la nueva democracia. La aparición de la enfermedad y el desastre que causó en términos de muertes en los primeros años de la epidemia harán que estos cuerpos disidentes desaparezcan del espacio político no solo de manera civil sino también físicamente.

⁷ Para comprender la magnitud de la epidemia, hasta 1997, España tenía una de las mayores tasas de incidencia de la enfermedad entre los países europeos (11,7 casos por cada 100.000 habitantes). En 1994, la epidemia alcanzó su pico con 7.511 casos detectados. El medio más frecuente de transmisión entre los 58.091 casos registrados hasta el año 2000 es a través del intercambio o reutilización de jeringuillas por usuarios de drogas por vía intravenosas con 38.007 casos, es decir, el 65% del total. Véase: Plan Nacional sobre el SIDA, España, Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad; Gobierno de España.

Para poder ofrecer una salida a esta lectura tanatopolítica y trazar otra genealogía «monstruosa» posible que nos permita proyectar otros relatos sobre la epidemia de VIH/sida y sus representaciones, priorizaré pensar en términos de potencialidades y temporalidades y hago notar aquí mi deuda con el académico José Esteban Muñoz. Muñoz propone el término *forward-dawning futurity*, que en la edición en español ha sido traducido como «futuridad incipiente» o «futuridad en el horizonte» y que nos ofrece la posibilidad de pensar un futurismo utópico en términos *queer*, considerando lo *queer* no como un lugar identitario, sino como un horizonte de posibilidades⁸. El autor encuentra en la obra *La potencia del pensamiento* de Giorgio Agamben una lectura de la potencialidad como manera de escapar del presentismo del «aquí y el ahora». Esta potencialidad se presenta como la capacidad de unir el pasado (haber sido), el futuro (lo que aún no es) y el presente (lo que se hace presente)⁹. Para Muñoz, el tiempo hetero-lineal es el de la crononormatividad, el tiempo regulado por las normas sociales. De esta manera, el tiempo *gay* en sentido normativo es una inmersión en el presente y una sujeción a él. En oposición, la temporalidad que el autor llama *queer* es la unión de estos pasados olvidados y de esos futuros inminentes contra los usos presentistas del tiempo.

Acompañándonos de esta lectura en términos de potencialidades se puede establecer otra lectura del final de la película de Almodóvar. Si el cuerpo de la mujer trans (Lola en la película) será, según los conceptos de Roberto Esposito¹⁰, el cuerpo contra el que la comunidad debe inmunizarse para evitar el contagio; a través de la relación que establece con la monja, introduce el elemento pagano en los cimientos del Estado y de la comunidad religiosa, lo contamina y, en lugar de ser relegado al exterior como quien debe ser expulsado, lo hace nacer. El niño nacido de esta relación conlleva la posibilidad de una remisión del virus. Como vemos, este futuro que se anuncia es complejo: al haber una filiación con remisión del virus, sin inmunodeficiencia, puede ser el futuro heteropatriarcal, el futuro de la reproducción que rechaza cierto pensamiento *queer*, redescubriendo los postulados del presentismo; pero también puede ser un futuro no pensado en términos heteronormativos que encuentra una potencialidad consistente en imaginar una apuesta comunitaria «después» de esta lógica inmunitaria¹¹. En las páginas que siguen, trataré de presentar el potencial revelador de estas ficciones y cuerpos considerados en un primer momento

⁸ Muñoz, José Esteban: *Utopía queer, el entonces y el allí de la futuridad antinormativa*, Buenos Aires, Caja Negra, 2020, p. 30

⁹ Agamben, Giorgio: *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

¹⁰ Cuestiones que Roberto Esposito desarrolla en sus dos obras: *Communitas. Origen y destino de la comunidad* publicado en 1998 e *Immunitas. Protección y negación de la vida* (2002).

¹¹ Agradezco a mi director de tesis, Brice Chamouveau, el haberme mostrado esta otra posibilidad de lectura en términos de temporalidades.

como «monstruosos», por no cumplir con los códigos de la buena moral y que van a proponer otras figuraciones monstruosas que disloquen el tiempo.

2. REIMAGINANDO EL CUERPO MONSTRUOSO: POR UNA POÉTICA DE LOS «HUMANIMALES»

Adoro a los seres híbridos, a los humanimales que se evocan en la penumbra de los cuartos oscuros o bajo la luz anaranjada de las farolas tristes.

(Eduardo Haro Ibars)

La genealogía del monstruo es cambiante. Desde los postulados del monstruo como alteridad (ese *otro* externo) hasta el monstruo que altera el orden natural y debe ser sometido a las técnicas de normalización (Foucault), igualmente podemos constatar una cierta fascinación por lo monstruoso, un deseo de monstruosidad. Esta es la lectura, por ejemplo, de autores como T. Negri, G. Agamben, D. Haraway o G. Giorgi, quienes piensan en el poder de lo monstruoso como un espacio crítico y emancipador¹². Para Negri, el monstruo crea una resistencia a la dominación capitalista y a su pretensión eugenésica; el autor encuentra en lo monstruoso una potencialidad política que aparece como una figura dispuesta a resignificarse y a desafiar los límites del binarismo cultural occidental y sus disciplinas. Haraway, por su parte, moviliza la figura del monstruo como una ficción política subversiva en su *Manifiesto Cyborg* (1985), donde emprende una fuerte crítica hacia las grandes narrativas occidentales y los efectos esencialistas y la dialéctica totalizadora que los rodea. En su lugar, Haraway propone la figura del ciborg como recurso epistemológico para interpretar el mundo, una metáfora que pueda dar cuenta de otras realidades, una propuesta que como defiende la autora nos permita elaborar otros imaginarios. Desde la literatura, Giorgi ha sistematizado estas cuestiones; su interés no se centra tanto en el estudio de la «otredad» de los monstruos como en el umbral de realidad a través del cual uno puede pensarse a sí mismo y situarse en la (no) humanidad. Giorgi otorga un lugar central a la literatura como el espacio donde lo monstruoso se manifiesta, ese espacio sensible donde se puede reflexionar sobre el lugar de aquellos cuerpos que no son reconocidos como «vidas humanas» o «vidas que importan» –retomando los conceptos butlerianos– y que serán relegados a otras categorías en tanto que irreco-

¹² Negri, Antoni: «Le monstre politique. La vie nue et la puissance», *L'Homme & la Société*, vol. 150-151, n.º 4-1, 2003, pp. 137-158, <https://doi.org/10.3917/lhs.150.0137>; Agamben, Giorgio: *The open: Man and animal*, California, Stanford University Press, 2004; Haraway, Dora: *When Species Meet*, Minneapolis y London, University of Minnesota Press, 2004; Giorgi, Gabriel: «Después de la salud: la escritura del virus», *Revista Estudios*, Caracas, 33, 13-34, 2010; Giorgi, Gabriel: «El umbral animal. Apuntes sobre algunas ficciones del presente», *Nombres Revista de Filosofía*, Universidad Nacional de Córdoba, año XVIII, n.º 22, 159-170, 2009.

nocibles como «cuerpos humanos»¹³. Para Giorgi la literatura es el espacio donde la frontera entre lo humano y lo animal puede disolverse y donde: «el marco normativo (y “normativizador”) del Estado como monopolio de la construcción de la subjetividad –y de las definiciones soberanas de la “dignidad humana”– ha sido desplazado de modo radical»¹⁴. Precisamente, Giorgio Agamben se ocupará de defender esto en *The Open: Man and Animal* al estudiar esas «zonas de impureza» en las que la frontera entre el hombre y el animal se tornan inestables e inciertas.

Es aquí, en estas fronteras de la literatura, donde aparecen figuras contradictorias, ni humanas ni animales, más bien «humanimales» para decirlo con las palabras de Haro Ibars que abrían este apartado. Seres a medio camino entre el hombre y el animal, entre los vivos y los muertos, habitantes de zonas intermedias, en disidencia con ambas categorías, que van a hacer de sus prácticas estéticas, sexuales y literarias una forma de vida que casi podría definirse como un deseo dentro de la ficción de imaginar otros futuros no antropocéntricos¹⁵. En esta misma dirección, tomaré la figura de lo monstruoso como lugar de enunciación, el monstruo como figura dispuesta a renunciar y desafiar los límites del binarismo cultural occidental y sus disciplinas tal y como se actualizan en el contexto postfranquista.

Esta reinención del cuerpo monstruoso se encuentra en la literatura, el cine, la música, la ropa que llevan estos sujetos contraculturales o incluso en sus tatuajes, siendo esta otra manera de incorporar, de hacer cuerpo y en el cuerpo esta monstruosidad. Se trata ahora de pensar no en términos de identidad o esencialismo, sino en un proceso de autofiguración, de construcción en la multiplicidad. ¿Cómo podrían estas ficciones, estas representaciones artísticas, estas maneras de imaginar nuevas sexualidades, otros cuerpos, u otros espacios, construir otras realidades? Las referencias que estas subjetividades radicales utilizan para reinventar sus cuerpos con el fin de transfigurarse y convertirse en *otros* se encuentran en toda una serie

¹³ También en esta dirección Marta Segarra en el artículo «Cuerpos que (no) importan y nuevas alianzas», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, (50-1), 2020, pp. 245-259 se apoya en las categorías de Judith Butler en *Bodies that Matter* para dar cuenta de cómo los cuerpos que se leen en el espacio público como «impensables, abyectos, invivibles», cuerpos que desvelan la «soma-tofobia» institucional que busca su borrado en el discurso, haciendo estas vidas invivibles en términos institucionales.

¹⁴ Giorgi, Gabriel: «El umbral animal. Apuntes sobre algunas ficciones del presente», *Nombres Revista de Filosofía*, Universidad Nacional de Córdoba, año XVIII, n.º 22, 159-170, 2009, pp. 169-170.

¹⁵ German Labrador en su obra *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Ediciones Akal, 2017, ofrece el concepto de «bioliteratura», como una vuelta de tuerca al concepto foucaultiano de «biopolítica», para pensar las maneras en las que vida y literatura se unen, considerando como indisolubles experiencia estética y experiencia vital. Para Labrador, estos poetas de la contracultura harían de la literatura, de la poesía, una forma de vida.

de inscripciones y, siguiendo el concepto kristeviano, de intertextualidades¹⁶. Si los menciono aquí, no es con una intención de enumerar estas referencias, sino para ver cómo funcionan los intertextos, las elecciones afectivas de estos sujetos para darse otros cuerpos. Entre estos intertextos, podemos mencionar los cómics *underground*, y las novelas americanas, especialmente la influencia del género literario «zombi» americano de los años 60 y la contracultura *beat* que propone un discurso transgresor y libertario en torno a las drogas y la sexualidad. Esta estética también estuvo influenciada por el *Vamp*, el *Glam* y el *Camp*, que tuvieron una importante repercusión en el movimiento drag, cuyas figuras más reconocidas son Rampova (1956-2021) y su Kabaret Ploma 2¹⁷.

Este grupo se definió en 1982 como «maribollotrans-antifascista». En esa época, el grupo actuaba en varias discotecas, fiestas y manifestaciones de protesta organizadas por asociaciones LGBTI+ y otros colectivos. Este fue el caso de la actuación de Jaime Carballo, quien propuso una reinterpretación de la película *Freak* (Tod Browning, 1932). En este espectáculo interpretaron, a través de máscaras, a muchos personajes «monstruosos», como Margaret Thatcher, Ronald Reagan o Leonidas Brezhnev. Sus acciones estaban cargadas de un mensaje político derivado de un universo creativo lleno de referencias al cine y al arte —la propia Rampova escribía y dibujaba cómics muy influenciados por el *glam* y que adquirieron en el contexto local del Estado español el apodo de «Gay Rock», acuñado precisamente por Haro Ibars¹⁸. Sus actuaciones han sido descritas como *queer avant la lettre*¹⁹ y sin duda hay algo de esto detrás de sus ejercicios performativos y de los diversos artículos que Rampova ha publicado, como puede leerse en este manifiesto:

Soy el fenómeno Polster-gay, no soy normal ni anormal, soy paranormal, por lo tanto no pierdan el tiempo, ¡oh, doctos psicólogos y psiquiatras! En investigarme. A mí no me va la «normalidad» sintética... confío en mis dotes histriónicas, porque soy genéticamente farandulera y biológicamente actriz. Hay que creer en la utopía, porque la realidad ya es bastante increíble. ¿Qué hay que okupar una nave? Okupemos una nave espacial. Besos paranormales²⁰.

¹⁶ Kristeva, Julia: *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*, Intertextualité, 1-24, La Habana, UNEAC/Casa de las Américas, 1997.

¹⁷ Rampova: *Kabaret Ploma 2 Socialicemos las lentejuelas*, Madrid, Ed. Imperdible, 2020. Para profundizar sobre el concepto de lo *Camp* véase Sontag S.: *Notes on camp*, Penguin, Reino Unido, 2018.

¹⁸ Haro Ibars, Eduardo: *Gay rock*, Madrid, Ed. Júcar, 1975.

¹⁹ Véase Santamaría, Lourdes: «El cuarto oscuro del glam. Rampova Cabaret, o cómo ser *queer avant la lettre*», en A. Berzosa, L. Platero, J.A. Suárez y G. Trujillo (eds.), *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70. Redes, vidas, archivos*, pp. 258-259.

²⁰ Véase <https://ploma2.wordpress.com> (fecha de la última consulta: 21/11/2022).

Vemos como hay un posicionamiento claro de Rampova contra los discursos bio-médicos y psicológicos –en su función disciplinaria y de control– y una clara apuesta por ir más allá de las definiciones identitarias, al mismo tiempo que propone una salida hacia la utopía como forma de construir nuevas realidades.

La influencia de los movimientos libertarios y contraculturales de los años 60 y 70 es fundamental para entender la resignificación del monstruo en el contexto de la epidemia del VIH/sida, pero también se puede hacer referencia a las aportaciones de la tradición de las corrientes artísticas y literarias como el romanticismo –sobre todo en su vertiente alemana–, el imaginario surrealista francés o las novelas góticas y fantásticas del siglo XIX, como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *L'Ève future* (1886) de Villiers de l'Isle-Adam o *Drácula* (1897) de Bram Stoker²¹. Hay casi una obsesión por el romanticismo en su corriente crítica, así como un rechazo a la modernidad capitalista occidental y a la disolución de los lazos comunitarios, en la misma línea de lectura que ya habían trazado autores como André Breton o Walter Benjamin. Para este último, sería necesario dotar a la revolución de las fuerzas de embriaguez que se perdieron en la modernidad y considerar que la relación ritual con el mundo sólo puede recuperarse en el surrealismo entendiéndolo como una forma de estar en el mundo y no solamente como un movimiento artístico. En este sentido se moviliza la lectura de Michael Löwy sobre la relación entre Benjamin y el surrealismo; para Löwy, Walter Benjamin encuentra en el marxismo gótico –en el sentido romántico del término– un momento de conexión con «lo maravilloso» y «la dimensión mágica» de las culturas premodernas con la posibilidad de una acción revolucionaria²². Algo de esto hay en la genealogía monstruosa que propongo en este trabajo. En las líneas que siguen, me centraré precisamente en el lugar que ocupa el vampiro como la figura monstruosa por excelencia dentro de las gramáticas propias de la epidemia de VIH/sida.

3. LA POTENCIA DEL VAMPIRO: OTRAS GENEALOGÍAS MONSTRUOSAS POSIBLES

La imagen que aparece a la izquierda en la página siguiente es una fotografía de Miguel Trillo (1955-), fotógrafo especializado en la contracultura y en la representación de la juventud en sus diferentes espacios, particularmente en el ambiente

²¹ De nuevo me remito a la obra de Germán Labrador: *Culpable por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Ediciones Akal, 2017, donde bajo lo que él denomina un «qijotismo transicional» realiza una trayectoria por las bibliotecas y las influencias literarias de los artistas de la contracultura.

²² Löwy, Michael: «Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario», *Acta poética*, 28 (1-2), 2007, pp. 73-92 y Benjamin, W.: *El surrealismo*, Madrid, Casimiro, 2014.



Fig. 1. Trillo, Miguel (1986).

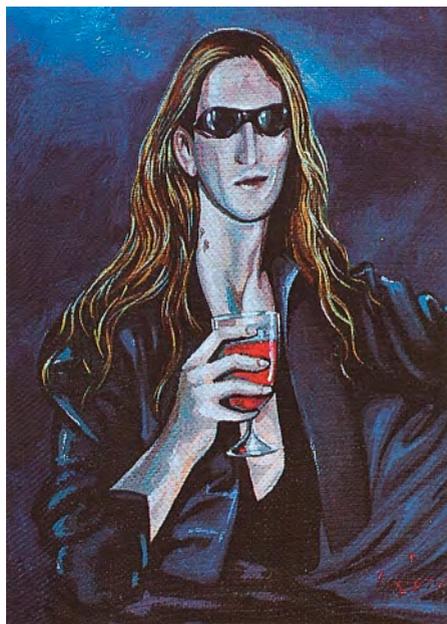


Fig. 2. Naya, Enrique (1985), Juan vampiro.

de la noche y de la música²³. La fotografía, tomada en Madrid en 1986, muestra esa (in)corporación de la literatura gótica de la que hablábamos en el apartado anterior: la postura, las uñas, los encajes y los colgantes de este joven cuerpo nos muestran ese deseo de transformación. Las referencias dentro de su estética al vampirismo son al mismo tiempo evidentes. Dado que la figura del vampiro como cuerpo monstruoso abre todo un abanico de potenciales significados, la reapropiación de la teratología política de las figuras monstruosas, y específicamente del vampiro, adquiere un significado particular en las prácticas artísticas y estéticas de la contracultura.

Históricamente el vampiro se ha asociado a una ruptura con el sistema de sexo/género hegemónico, ya que, en su ambigüedad sexual, en su androginia, el vampiro desbarata las categorías de la masculinidad hegemónica. Al mismo tiempo, su sexualidad transgresora se asocia a menudo con la de la homosexualidad, desde la leyenda que rodea a la condesa húngara Erzsébet Báthory –que, según las acusaciones, secuestraba a las jóvenes para bañarse en su sangre con el fin de conservar su juventud y belleza después de obtener un placer sexual sádico– hasta

²³ Algunas de estas imágenes pueden consultarse en el libro de Trillo, Miguel: *La primera Movida*, Madrid, Editorial La Fábrica, 2020.

la movilización de todo un lenguaje en torno a la contaminación de la sangre²⁴. La metáfora de la mordedura vampírica que inocula la sangre y conduce a la conversión aparece aquí como un sacrificio y un ritual, un exceso de «hybris». En nuestra lectura de la mordedura del vampiro en la literatura sobre el VIH/sida, no sólo se trata de la transmisión del virus que infecta la sangre y produce la conversión/contagio: también puede compararse con la transmisión de la heroína que infecta las venas. Hay todo un discurso en torno a los líquidos, los fluidos, las mezclas de sangre o semen que adquieren nuevas semánticas con la llegada de la epidemia. El vampiro es precisamente la figura expulsada de la comunidad, el que vive al margen de la sociedad, ese estar «a medio camino» le convierte, como señalaba Haro Ibars, en un *muerto-viviente*:

El vampiro es por excelencia un ser marginal en ruptura con una sociedad que impone sus preceptos religiosos y que le niega una existencia oficial, de ahí que no pueda reflejarse en un espejo, que carezca de sombra y que su existencia híbrida transcurra en otra dimensión, pues su lugar no puede estar ni en el mundo de los vivos ni en el de los muertos²⁵.

La figura del vampiro se ha manifestado también en el cine español, como en *Vampyros Lesbos* (1973), de Jess Franco, o en *Arrebato* (1979), de Zulueta, donde también aparece este sujeto vampírico o, mejor dicho, vampirizado por el cine, las drogas y la sexualidad. En esta película vemos un juego de dobles. Por un lado, tenemos al personaje de José, un cineasta profesional que realiza una película de terror, y por otro a Pedro, un cineasta experimental que juega con el cine como experiencia catártica y como apertura a otros terrenos sensoriales acompañado de la inyección de heroína para escapar de la vida cotidiana; este «arrebato» de elevación se lo proporcionan tanto el cine como las drogas. José está fascinado por la presencia de Pedro, que representa la figura del vampiro, que absorbe su energía mientras entra en simbiosis con él. Es a través de la experiencia del cine y de la experiencia de las drogas que estos cuerpos entran en comunidad, una comunidad de su propia creación, la de los «arrebataados».

Si atendemos a la cronología de la epidemia de VIH, ésta no se había decretado en las fechas de la película, es decir, en 1979. Los primeros diagnósticos aparecieron en España en 1981, cinco meses después de los primeros casos identificados en

²⁴ Relato que al parecer influyó en la obra de *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872) publicada veinticinco años antes que *Drácula* de Bram Stoker en la que aparece ya el deseo erótico y lesbiano entre la joven protagonista, Laura, y la vampiresa Carmilla.

²⁵ Haro Ibars, Eduardo: *Cultura y memoria «a la contra». Artículos en las revistas Triunfo y Tiempo de Historia (1975-1982)* (edición y estudio preliminar de Aránzazu Sarría Buil), Madrid, Postmetropolis Editorial, 2015, p. 54.

Estados Unidos. Sin embargo, como sugiere Teresa Vilarós en su libro *El mono del desencanto* (1998), el VIH no se leería aquí únicamente como una enfermedad, sino como una infección siempre en relación con otros paradigmas de lo infeccioso representados, en el caso concreto de la película, bien por la mordedura del vampiro o por la inyección de heroína, estando estos dos intrínsecamente relacionados. Es una lectura completa que determina los cuerpos «infectados» de la España postfranquista y los cuerpos «puros»; en palabras de la autora: «el cuerpo “sano”, totalitario y totalizante, indudablemente empuja al “afectado” hacia los márgenes, forzándolo a la cuarentena»²⁶.

En esta dirección, podemos destacar también la serie ilustrada *El Vampiro* de Enrique Naya (miembro del grupo artístico Costus), que entre 1983 y 1987 dibujó a sus amigos, que ya sufrían en gran medida los efectos de la enfermedad, como seres vampíricos²⁷. La pintura que aparece junto a la fotografía de Miguel Trillo, realizada en 1985 y con el título *Juan vampiro*, es un retrato de Juan José Carreño –socio artístico en Costus y pareja de Enrique Naya–. Aquí vemos cómo el retrato muestra una mordedura en el cuello, lo que podemos leer como apertura a la «infección», el retratado sostiene en su mano una copa de vino/sangre que le hace ingresar en esa «comunidad de los infectados». El hecho de que el personaje lleve gafas (para evitar los rayos del sol/para ocultarse) y que su gesto muestre una media sonrisa nos hace leer un guiño de pertenencia a una comunidad, la de los vampiros. Su autor, Enrique Naya, falleció el 4 de mayo de 1989 debido a causas derivadas del sida y un mes después, su compañero, Juan José Carrero, se suicidaba en la noche del 3 al 4 de junio de 1989.

Pero, si hay una obra de un autor de la contracultura en la que la figura del vampiro esté presente de forma explícita y continua es en la del madrileño Eduardo Haro Ibars (1948-1988). Tal y como ha sido referenciado por Aránzazu Sarría Buil en el estudio preliminar a su obra periodística:

En la escritura de Haro Ibars el vampiro es una criatura omnipresente portadora de la fuerza transgresora del muerto que regresa, del ser humano convertido en otro,

²⁶ Vilarós, Teresa: *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, p. 321.

²⁷ A pesar de que Costus forma parte de la narrativa mitificada movilizada en torno a la Movida madrileña, su archivo pictórico no es de fácil acceso. En el caso de esta colección, es imposible acceder al resto de las obras que la componen. En cuanto a trabajos de investigación, la única referencia bibliográfica hasta la fecha es la obra de Manzanares, Julio y Vaquerizo, Mario: *Costus, you are a star: pintura de corte (kitsch) en el Madrid de «La Movida»*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2016 y la página de Facebook dedicada a ambos pintores: <https://www.facebook.com/CostusOficial/> (consultada por última vez el 21 de noviembre de 2022).

enajenado. Al manifestarse como sombra negativa, poseído por el mal, este muerto-viviente nos recuerda la inquietante dualidad de la naturaleza humana²⁸.

La presencia del vampiro en la obra de Haro Ibars adquiere matices muy interesantes: el vampiro representa en la mayoría de los casos al cuerpo expulsado de la comunidad, aquel que vive en los márgenes, en la categoría de los no-vivos, pero el vampiro es también el ser capaz de formar comunidad a través de la mordida, tal y como hemos visto anteriormente.

La portada de la primera edición de *Empalador* (1980)²⁹, la primera obra poética de Ibars en la que aparece la figura del vampiro –aunque éste ya había aparecido en sus columnas periodísticas³⁰, muestra dos imágenes: por un lado, aparece un vampiro con largas uñas rojas que muerde un helado que se va derritiendo sobre sus estilizadas manos, abajo, aparece una nalga y una lengua que parece ir a lamerla. Louie Dean Valencia-García ve en este gesto de lamer un juego de palabras entre ‘paladar’, ‘paladear’ y ‘empalador’, como el que lame y saborea el helado y las nalgas³¹. Ya podemos ver cómo las referencias libidinales y el deseo impregnan los paratextos de su poesía. En la contraportada, acompañada de una nota del autor, vuelven a aparecer tres murciélagos en clara metonimia con la imagen de la figura vampírica de la portada. El título del libro es también un homenaje a Drácula, el príncipe de Valaquia, apodado «el Empalador», además de estas referencias, Ibars acompaña su poemario de los dibujos de su pareja –junto con Blanca Uría– El Lirio, y de sus amigos Ceesepe y Agust³².

²⁸ Haro Ibars, Eduardo: *Cultura y memoria «a la contra». Artículos en las revistas Triunfo y Tiempo de Historia (1975-1982)* (edición y estudio preliminar de Aránzazu Sarría Buil), Madrid, Postmetropolis Editorial, 2015, p. 52.

²⁹ Hago referencia aquí a la portada y la contraportada de las Ediciones *La Banda de Moebius*. El diseño de la portada es un collage del artista y amigo del poeta, Agust, quien también participa con otros dibujos dentro del poemario. Para consulta: Haro Ibars, Eduardo: *Empalador*, Madrid, Las ediciones de la Banda de Moebius, 1980.

³⁰ Como en las publicaciones en la revista *Tiempo historia (1975-1982)*: «Persistencia de un mito: Drácula, príncipe de las tinieblas» o «El vampiro más romántico», que pueden ser consultadas en Haro Ibars, Eduardo: *Cultura y memoria «a la contra». Artículos en las revistas Triunfo y Tiempo de Historia (1975-1982)*, Madrid, Postmetropolis, 2015.

³¹ Valencia García, Louie Dean: *Antiauthoritarian youth culture in Francoist Spain: clashing with fascism*, London, Bloomsbury Publishing, 2018.

³² De estos tres artistas, Ceesepe tiene la bibliografía pública más extensa, véase: *Ceesepe, dibujos de alcoba 1983-1990*, Madrid, Ediciones Cúbicas, 1990; VV.AA.: *Vicios modernos. Ceesepe 1973-1983*, Madrid, La Casa Encendida, Archivo Lafuente & Fulgencio Pimentel, 2019. Ceesepe también colaboró con Nazario en la revista *El Víbora* y en otras como *El Rollo Enmascarado*, *Star*, *La Piraña Divina*, *¡Butifarra!* En Madrid, Ceesepe (1958-2018), El Hortelano (1954-2016) y Agust, junto con el fotógrafo García Alix (1956-), crearon «Casorro Factory» a imagen y semejanza de la «Factory» de Warhol, un espacio situado en el rastro madrileño donde vendían sus obras, muchas de las cuales son ya imposibles de encontrar.

A pesar del eclecticismo que domina la obra de Ibars, se abren diferentes líneas de interpretación que siempre están ligadas a la que ya hemos mencionado: la creación de una comunidad de amigxs marginadxs o para decirlo con Bataille, «la comunidad de los que no tienen comunidad». La dedicatoria del libro dice lo siguiente: «Para Blanca, para Lirio. Ellos saben por qué me acompañan, nos acompañamos mutuamente»³³. A continuación, tras esta dedicatoria a los dos amantes del poeta, tenemos un breve prólogo de El Lirio, que describe a esta comunidad de poetas y amigos como «herida por algo concreto»³⁴. En este caso, parece tratarse de una adicción a la heroína, y se sitúan explícitamente del lado del vampiro, ese ser «al que hemos convertido en un dios porque nos parece mejor que cualquier otro»³⁵. En cuanto a la adicción, esta adquiere muchos matices en la poética de Ibars. No hay victimización del cuerpo adicto, y aunque parece que a veces las drogas adquieren cierto romanticismo, tampoco es el caso. La prueba más contundente la podemos encontrar en los artículos de prensa escritos por Ibars, por ejemplo, en «Del morfinismo al pasotismo», «Para nada» o «Lobotomía, por favor»³⁶. Más bien, podríamos decir que en su obra la droga está al servicio de un propósito ritual, algo que tiene que ver con la comunidad: «tenemos un nuevo mundo al que seducir con nuestras agujas»³⁷, pero que esos caminos de posibilidades que se abrieron durante los años 60 y 70, a la altura de los 80 y comienzos de los 90 será bien distinta, y serán cada vez más estrechos.

En muchos de estos poemas, el «yo lírico» se identifica con el vampiro que hace su comunidad a través de la mordida, pero también es un ser acechado por la muerte, como leemos en *The fearless vampire killers* (un intertexto con la película de Polanski del mismo título). Estos seres encuentran protección en los espacios marginales de la ciudad, pero ni siquiera éstos son lugares donde se sienten completamente seguros, como leemos en el poema:

[...]
 nos encontramos al salir del paso subterráneo por casualidad
 hervimos juntos nuestros huesos en el caldero
 pero no basta encontrarnos desnudos en los pliegues del mármol
 no basta que juntos en la parada del avión el tren o el simple
 autobús rojo flecha entre periferias

³³ Haro Ibars, Eduardo: *Empalador*, Madrid, Las ediciones de la Banda de Moebius, 1980, p. 5.

³⁴ *Ibid.*, p. 7.

³⁵ *Ibid.*, p. 7.

³⁶ Artículos publicados en *Tiempo de Historia* («del morfinismo al pasotismo») y en *Triunfo* («Para nada» y «Lobotomía, por favor») recogidos en E. Haro Ibars: *Cultura y memoria «a la contra». Artículos en las revistas Triunfo y Tiempo de Historia (1975-1982)* (edición y estudio preliminar de Aránzazu Sarría Buil), Madrid, Postmetropolis Editorial, 2015

³⁷ Haro Ibars, Eduardo: *Obra poética*, Madrid, Huerga y Fierro, 2001, p. 110.

devanemos hilos de tiempo marchito no basta con dejar que
 transcurra el día los matadores entrarán si pueden
 pero aquí no hace frío o si hace nos gusta
 [...]

(*The fearless vampire killers*, Empalador, 1980)³⁸

Estos asesinos son representados a veces por el «ser humano» y otras veces se transfiguran en otros seres mitológicos que se oponen al vampiro, como es el caso de los licántropos del poema *Memoria de Bistriz*, un intertexto con el pueblo desde el que Jonathan Harker escribe su diario en la novela *Drácula*. Aquí, los licántropos patrullan la ciudad y representan el poder de las fuerzas del orden, especialmente la policía:

[...]
 Licántropos movidos por radio patrullan nuestras calles-paraísos
 puedes encontrar todavía hechos de orina fresca y sangre-vientos
 huracanedos en torno a las más altas torres de poder
 [...]³⁹

Sin embargo, en este poemario encontramos que hay un margen de posibilidad y un espacio para el disfrute y el encuentro, tal y como aparece en el poema *Inventamos el sexo*. La escritura es una forma de resistencia estética, pero también una forma de «cambiar el mundo» desde el propio lenguaje, y aquí la figura del monstruo y sus resignificaciones es una vuelta de tuerca más en el ejercicio de la escritura. En *Empalador*, como ha señalado Germán Labrador, la figura del vampiro sigue teniendo un horizonte de posibilidad. Los poemas se leen como «un himno a la fraternidad vampírica, su elegancia, su lujuria, sus vicios y su misterio»⁴⁰. Sin embargo, en obras posteriores, este horizonte estará cargado de imposibilidad:

En su última antropología generacional, la del «yonqui», el «drogata» o el sidoso, se confirma el estereotipo de exclusión que se puso en marcha en 1978: los drogados y los enfermos de las ciudades españolas, muriendo y viviendo en guetos y en cárceles sin solidaridad y sin recursos, son monstruos, sí, de esa sociedad. Si, cuando la sociedad construía el estereotipo de una juventud monstruosa, estaba proyectando en ella su propia monstruosidad, una década más tarde, esta juventud habría encarnado en sus cuerpos y en sus vidas la monstruosidad de la sociedad de la que sus miembros se vieron excluidos⁴¹.

³⁸ Haro Ibars, Eduardo: *Empalador*, Madrid, Las ediciones de la Banda de Moebius, 1980, p. 17.

³⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁰ Labrador, Germán: *Culpables por la literatura – Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1984)*, Madrid, Akal, 2017, p. 529.

⁴¹ *Ibid.*, p. 538.

Esta desafiliación que acompañó al constitucionalismo se confirmó en los años ochenta, a los que pertenecen los poemarios *Sex Fiction*, publicado en 1981 y *En rojo*, en 1985. Por motivos de espacio, solamente voy a referirme al último poemario –*En rojo*–, aquí Ibars analiza de forma más cruda la situación de desintegración que viven estos sujetos marginalizados. La obra está dedicada de nuevo a Blanca Uría y el título ya nos adentra en este universo creado por el autor, el rojo aquí puede ser leído como una invitación directa a la sangre⁴².

El poemario comienza con *Reina de Chutas*, dedicado: «para todos los yonquis, víctimas de un sistema social asesino. Para que muera aunque sea bella. La Reina de Chutas. Y todos sus servidores».

[...]
 reina de chutas, en tu trono de basalto,
 te expandes en rayos de ceguera, liberas
 o finges liberar
 a las ratas de Laberinto y Rueda –sin– Fortuna;
 las buscas en sus túneles, y allí
 fabricas con espumillón y farolillos chinos, auroras
 boreales de recuerdo para ellas,
 y también para ti, que te alimentas
 de su nostalgia inútil, mentirosa.
 [...]

(*Reina de Chutas*, *En rojo*, 1985)⁴³

Aquí, «el chute» adquiere el rango de una deidad, no hay margen de maniobra para estos sujetos que, a la altura de 1985, se presentan como completamente consumidos por la adicción: «Mi espada contra ti no prevalece, reina / de chutas y negocios sucios; desearía ser lluvia / [en tu mundo / y recuperar la fuerza colectiva de vida/de sueño, amor y lucha / que tú borras / con manteo azul sonrisa]⁴⁴. El poeta, sin embargo, quisiera encontrar lo que alguna vez imaginó, encontrar esa fuerza colectiva que moviliza los afectos: la ternura, el amor y la lucha por el cambio social. Por otro lado, parece que no queda más que esperar a que llegue la muerte. Esta imposibilidad de hacer de la vida algo habitable se muestra también en el paisaje de un Madrid gris, frío e invivible: «Madrid abunda en residuos impuros de la / noche nuclear / Las calles son hervidero de monstruos pudridero / de sueños /

⁴² O como ha visto Benito Fernández en su obra *Eduardo Haro Ibars: los pasos del caído*, este título tendría que ver con una afiliación heterodoxa del autor al marxismo.

⁴³ Haro Ibars, Eduardo: *Obra poética*, Madrid, Huerga y Fierro, 2001, pp. 217-219.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 218-219.

Vidas truncas por la emanación verdosa de la / humana industria»⁴⁵. Una ciudad también dominada por las ausencias: «nos especializamos / en ausencias muy significativas / como son presencias nuevas blancas/escaleras de color o negrura / de un hospital donde expiraremos hasta / nuestro último estafilococo / nuestra postrera espiroqueta pálida»⁴⁶. Es precisamente aquí donde vemos no solamente anunciado el lenguaje médico asociado a la enfermedad, siendo el estafilococo una bacteria que, entre otros efectos, produce infecciones cutáneas y neumonía, consecuencia que podemos asociar fácilmente a las enfermedades relacionadas con el sida, sino que este lenguaje también nos lleva a la concretización de la desaparición de toda una comunidad. A pesar de la fragilidad de los cuerpos, el yo poético insiste en la importancia de recuperar los lazos que los unen a la vida, incluso con la conciencia radical de una muerte próxima. Hay una sensibilización hacia la vida, hacia el afecto por una comunidad que se desintegra, y hacia un amor que crece incluso sin esperanza, como podemos leer en el poema *Imágenes presentes*:

[...]

Y si bien se han cortado aquellos puentes
que antaño nos unieron cuerpo a cuerpo
si bien se ha roto el tráfico de cielos
y drogas/dios y muerte
el puente que mantuvo nuestros labios heridos
sellados dos a dos como gusanos cálidos

Si bien el tiempo –dicen– ha cambiado
de color y la tierra
no reclama ya más cadáveres y vomita los nuevos
yo aún puedo amarte con palabras y gestos
(que bien quisiera gestas primaverales vivas)
[...]

(*Imágenes presente*, En rojo, 1985)⁴⁷

4. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas, he propuesto una analogía entre el enfoque de Esposito, para quien la «comunidad» se construye a partir de la «inmunización», y la realidad del propio virus y las dinámicas discursivas que surgen de él. A lo largo de este recorrido, he tratado de analizar cómo la infección de VIH/sida ha sido

⁴⁵ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 254-255.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 300-302.

codificada como aquello que pone en peligro la «inmunidad» de la «comunidad» y, al mismo tiempo, hace entrar en el campo de lo visible los cuerpos que perturban la norma. El cuerpo del consumidor de drogas será el paradigma del cuerpo del que la comunidad debe «inmunizarse», sin olvidar otros cuerpos que también escapan al reconocimiento estatal (prostitutas, trans, *lumpen*, etc.). Ahora bien, se pueden establecer otras lecturas frente a la lógica de crear una comunidad por inmunización contra estos cuerpos supuestamente «monstruosos». Estas narrativas y relatos, concebidos desde las artes en sus diversas expresiones, pensaban en el monstruo no como una alteridad de la que había que protegerse, sino como un espacio de posibilidades donde los cuerpos que no encajaban en las categorías de la norma podían manifestarse y crear comunidad, la comunidad de los «humanimales» retomando la idea de Haro Ibars.

Dentro de la teratología monstruosa, el vampiro ha sido la figura que mejor ha canalizado esta «literatura infectada», acompañado de las metáforas de la succión de sangre y la inoculación de veneno (virus/droga). A través de este recorrido vemos cómo estas subjetividades salen de la «identidad corporal afectada por el sida» para encarnar múltiples posibilidades de existencia, que en ocasiones pasan por la encarnación de lo monstruoso, para rechazar tanto las categorías identitarias fijas como la integración en la comunidad estatal de referencia. Como se ha señalado, los límites de esta comunidad estatal son tan estrechos que para entrar en ella estas subjetividades tendrían que despojarse de todo lo que las compone, es decir, tendrían que abandonar completamente sus *hábitos* —aquí esto significaría abandonar las drogas y, por supuesto, su relación con la sexualidad— y a sus comunidades afectivas para integrar el único mundo constitucionalmente concebible, el de un «monismo estatal». Los diferentes niveles de significado que nos ofrecen las obras que aquí he analizado, nos permiten leer una *otra* temporalidad, que nos lleva a pensar que es posible imaginar otras vidas, desde la resistencia a la dominación, a lo heteronormativo, defendiendo la posibilidad de ser múltiples, o, de nuevo, «humanimales».

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2007): *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2004): *The open: Man and animal*, California, Stanford University Press.
- Almodóvar, P. (1999): *Todo sobre mi madre* [film], España-Francia, El Deseo.
- Belza, María José; Del Amo, Julia y Parras, Francisco (2001): *Situación del SIDA y de la infección por el VIH en España*, Secretaría del Plan Nacional sobre el Sida. Ministerio de Sanidad y Consumo.
- Butler, J. (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Barcelona, Paidós.

- De Diego, J.P. y Vaquerizo, M. (2016): *Costus, you are a star: pintura de corte (kitsch) en el Madrid de «La Movida»*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Espósito, R. (2012): *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (2009): *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Foucault, M. (2018): *Los anormales*, Madrid, Ediciones Akal.
- Giorgi, G. (2009): «Después de la salud: la escritura del virus», *Revista Estudios*, Caracas, 33, pp. 13-34.
- (2009): «El umbral animal. Apuntes sobre algunas ficciones del presente», *Revista Nombres*, Universidad Nacional de Córdoba, 11, pp. 17-34.
- Haraway, D. (2004): *When Species Meet*, Minneapolis & London, University of Minnesota.
- Haro Ibars, E. (1980): *Empalador*, Madrid, Las ediciones de la Banda de Moebius.
- (2001): *Obra poética*, Madrid, Huerga y Fierro.
- (2015): *Cultura y memoria «a la contra». Artículos en las revistas Triunfo y Tiempo de Historia (1975-1982)* (édition et étude préliminaire de Aránzazu Sarría Buil), Madrid, Postmetropolis Editorial.
- Kristeva, K. (1997): *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. Intertextualité, 1-24, La Habana, UNEAC/Casa de las Américas.
- Labrador, G. (2017): *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1984)*, Madrid, Akal.
- Löwy, M. (2007): «Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario», *Acta poética*, vol. 28, n.º 1-2, pp. 73-92.
- Mira, A. (2009): «The Dark Heart of the Movida: Vampire Fantasies in Iván Zulueta's "Arrebato"», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13, pp. 155-169.
- Muñoz, J.E. (2020): *Utopía queer, el entonces y el allí de la futuridad antinormativa*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Negri, A. (2003): «Le monstre politique. La vie nue et la puissance», *L'Homme & la Société*, vol. 150-151, n.º 4-1, pp. 137-158.
- Puñal, B. (2015): *Presença e ausência das mulheres na prensa. Análise do tratamento da prostituição em El País e em ABC (1977-2012)*, Thèse doctorat de l'Université de Santiago de Compostela (sous la direction de Luís Álvarez Pousa).
- Rampova (2020): *Kavaret Ploma 2 Socialicemos las lentejuelas*, Ed. Imperdible.
- Segarra, M. (2020): «Cuerpos que (no) importan y nuevas alianzas», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, (50-1), pp. 245-259.
- Sontag, S. (2018): *Notes on camp*, Reino Unido, Penguin.
- Trillo, M. (2020): *La primera Movida*, Madrid, Editorial La Fábrica.
- Valencia García, L.D. (2018): *Antiauthoritarian youth culture in Francoist Spain: clashing with fascism*, London, Bloomsbury Publishing.
- Vilarós, T. (2018): *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI.

CUERPOS QUE (SE) MIRAN: HACIA UNA TEXTUALIZACIÓN DE LA SANGRE Y LA MUERTE EN *SANGRE EN EL OJO* (2012), DE LINA MERUANE, Y *LA RESTA* (2014), DE ALIA TRABUCCO ZERÁN

MANUELA PALAZUELOS PARADA

Lina Meruane y Alicia Trabucco son dos autoras chilenas, la primera nacida en 1970 y la segunda en 1983. Constanza Ternicier las piensa en comunión bajo el concepto de lo tráfugo, marcado incluso en sus autorías con una fuga territorial: «entre Londres, Santiago de Chile y Estados Unidos en el caso de Alia Trabucco, quien encontró en la Universidad de Nueva York un espacio de legitimación junto a Lina Meruane y al amparo de una voz tan importante como Diamela Eltit»¹. Así también lo serán sus escrituras. Como asegura Ternicier, una característica propia de las narradoras chilenas mujeres es el interés por el desarraigo y huida del suelo nacional. Por otro lado, ambas son activas militantes de AUCHI!, colectivo de autoras chilenas².

En cuanto a sus obras, la de Meruane se suele vincular a la enfermedad. Se ha concebido como una suerte de tríptico temático: *Fruta podrida* (2007), novela vinculada al sistema frutícola chileno y la diabetes; *Sangre en el ojo* (2012), obra que me propongo analizar a continuación; y *Sistema nervioso* (2020)³, novela fragmentaria en la que la enfermedad arremete contra un sistema familiar. Trabucco, además de

¹ Ternicier Espinosa, Constanza: «La política de los afectos en *La resta* de Alia Trabucco Zerán: corporalidades en el límite de las clases sociales», *Literatura y lingüística*, (42), 2020, p. 230.

² Colectivo que contempla narradoras, poetas y dramaturgas que en sus lineamientos principales pretende: «reparar la desigualdad histórica que las mujeres han vivido en nuestra área y también las ganas de celebrar la escritura hecha por mujeres, potenciándola y visibilizándola. Aspiramos a ser un espacio inclusivo y transversal, que rompa los límites geográficos, etarios, étnicos, de clase social, de orientación sexual, de género escritural, y que acoja a las minorías. Somos un colectivo feminista, por lo tanto con una inclinación de trabajo profundamente política» [recuperado desde: <https://www.autoraschilenas.cl/biografia> el 22/11/2022].

³ Además de las obras ya mencionadas, en el ámbito de la ficción publicó *Cercada* (2000) y *Las infantas* (1998). En cuanto a su producción ensayística destacan textos como *Viajes virales* (2012), *Volverse palestina* (2013) y *Zona ciega* (2021).

La resta, publicó *Las homicidas* (2019), crónica ficcionada sobre cuatro asesinas de la historia de Chile y *Limpia* (2022)⁴.

En el presente artículo, me propongo trabajar la relación que se establece entre algunos significados y el significante corporal presente en *Sangre en el ojo*, de Lina Meruane, y *La resta*, de Alia Trabucco. Restituir la cuota de carne –la materialidad ausente– a partir de la muerte y la sangre será un elemento fundamental que es posible a través de procedimientos de textualización y extimidad que llevan a cabo la mirada sangrante y la mirada mortuoria, respectivamente. Ahora bien, esas cuotas se establecen a partir de significados de rencor y de duelo, que abren relaciones de disputa y de miradas entre los discursos oficiales –de la memoria, de la medicina, de los vínculos– y de quienes intentan restituir a través de los espacios y un yo fuera de sí, para pensar en qué medida hay puntos de fuga, a través de la palabra, en las que podemos articular otros discursos.

1. VENAS YOÍSTICAS Y RESTAS MORTUORIAS

Comienzo con algunos encuadres acerca de la narrativa chilena reciente que me permiten situar respectivas obras. Grinor Rojo le otorga a la narrativa de dictadura y postdictadura estatuto de categoría de análisis⁵. Esta categoría estará mediada por razones estéticas e ideológicas. Rojo, a pesar de no querer aseverarlo explícitamente, estipula que la dictadura proporciona un cambio irreversible en el campo cultural chileno y, de una u otra manera, debemos atender a él, sea porque siempre nos remite a la dictadura, sea porque nos habla de sus consecuencias⁶. Es la novela, desde su perspectiva, el particular medio donde es más fecundo percibir estas manifestaciones⁷.

⁴ Ambas autoras han recibido múltiples galardones. En el caso de Meruane, recibió el premio Anna Seghers; el Sor Juana Inés de la Cruz por *Sangre en el ojo*; mejor obra inédita otorgada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes por *Fruta Podrida*; Beca Guggenheim. Trabucco Zerán, por su parte, fue finalista del Premio Man Booker International 2019 por *La resta*; Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura 2014 y 2021, por las novelas *La resta* y *Limpia*, respectivamente; y Premio Anna Seghers 2022.

⁵ Rojo, Grinor: *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* Santiago de Chile, Lom ediciones, 2016, pp. 9-11.

⁶ Elsa Drucaroff, en su texto *Los prisioneros de la torre* (2011), propondrá algo similar para pensar la narrativa reciente argentina.

⁷ *Sangre en el ojo* (2012) no es parte del canon propuesto por Rojo, pero sí su novela *Cercada* (2000). Ahora bien, sí se ha leído desde ópticas de la postdictadura y la posmemoria (véase Velayos Amo, 2017; Narea Oreja Garralda, 2018). Incluso podría facilitarse el análisis en conjunto de *La resta* y *Sangre en el ojo* bajo este prisma. Sin embargo, aunque la estela de la dictadura es un telón de fondo (sus consecuencias, el paso del tiempo sobre personajes y fachadas), considero que si la memoria histórica y personal de los acontecimientos no está puesta en el centro del relato, pierde potencial político y su alcance literario.

La resta, como lo plantea Meruane en el epílogo a la primera edición, aborda:

el presente de un Santiago salpicado de cadáveres anónimos o ausentes –dominicales, solitarios, dislocados, revoltosos, acartonados, calladitos, muertos-vivos, muertos a secas. (...) Porque algo no cuadra en las cuentas chilenas de la postdictadura: demasiados muertos sin cuerpo ni memoria, demasiadas preguntas pendientes de respuesta⁸.

Esta novela narra la travesía de tres jóvenes –Iquela, Felipe y Paloma– por repatriar el cadáver de la madre de Paloma a Chile. Está contado a dos voces: una que obsesivamente deambula por el espacio público buscando restar cadáveres y pasa cuentas de la dictadura y la que suma impresiones y busca con insistencia olvidar. Nos adentramos en lo que Rojo consigna como el relato de «los seres grises u oscuros. (...) Ellos y ellas pondrán de relieve de ese su ser los sujetos de unos predicados opacos, por su condición de personajes anónimos»⁹.

Es el relato de los hijos de la dictadura, el relato de oídas, «producida por escritores que no vivieron en carne propia esta circunstancia, pero nacieron en esta época y experimentaron sus efectos a través de la vivencia de los adultos en torno suyo, en particular los padres»¹⁰. En un texto como *La resta*, este tipo de manifestación literaria se da a través de los hijos, a través de los cuales accedemos a la memoria de los padres. Se encuentran en una frontera de la memoria en donde la ausencia se devela y, en esta obra, la memoria se visualiza con los ojos de una resta mortuoria: «ese también es un muerto; y luego basta aguzar la mirada, tener ojo de lince, ojo de res, ojo de buey para verlos en todas partes, es cosa de bajarse de la micro, dilatar cada uno de los ojos de piel»¹¹. Animalizar los ojos, multiplicar las formas de la mirada para restituir la carne, son formas en las que se manifiestan los discursos, las herencias y la mirada mortuoria.

Ahora bien, lo planteado anteriormente acerca de la literatura de postdictadura y la literatura de los hijos facilita un elemento fundamental de los textos que me propongo trabajar: las «literaturas del yo». Tanto Leonor Arfuch como Lorena Amaro hacen hincapié en el componente socio-político del giro subjetivo de los últimos años en América Latina. Para Arfuch, es «en la tensión entre la indagación del mundo privado, a la luz de la incipiente conciencia histórica moderna –vivida como inquietud de la temporalidad–, y su relación con el nuevo espacio de lo

⁸ Trabucco Zerán, Alia: *La resta*, Madrid, Demipage, 2014, p. 282.

⁹ Rojo, Grinor: *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* Santiago de Chile, Lom ediciones, 2016, p. 129.

¹⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹¹ Trabucco Zerán, Alia: *La resta*, Madrid, Demipage, 2014, p. 32.

social»¹² que se fraguan los orígenes de los géneros referenciales. Por su parte, Amaro, ante la pregunta por «quién dice yo», asume la respuesta de Arfuch del yo tensionado por los nuevos entramados sociales; también, asegura que el auge a partir de los ochenta en América Latina de las producciones de textos autobiográficos guarda relación con la crisis de los grandes relatos. La violencia, las dictaduras, donde se compromete el espacio público –y los proyectos colectivos– habrían desencadenado en un retorno del sujeto¹³. Son estas algunas de las condiciones para el cambio epistemológico que enuncia Arfuch en el que se desbaratan «las viejas concepciones normativas y clasificatorias de los géneros, preferentemente literarios, a la posibilidad de pensarlos como configuraciones de enunciados en las que se entrama el discurso –todos los discursos en la sociedad–, y por ende, la acción humana»¹⁴.

Sangre en el ojo narra en primera persona el proceso de ceguera de una escritora chilena residente en Nueva York:

Y fue entonces que un fuego artificial atravesó mi cabeza. Pero no era fuego lo que veía sino sangre derramándose dentro de mi ojo. La sangre más estremecedoramente bella que había visto nunca. (...) Porque eso era lo último que vería, esa noche, a través de ese ojo: una sangre intensamente negra¹⁵.

Entre metáforas botánicas, bélicas y encuentros de miradas con su oftalmólogo, la protagonista –Lina, Lucina– se pregunta por la posibilidad de ostentar otra mirada. Así, como el alcance de la palabra en la ceguera y, si es posible, escribir desde esa otra visión.

Es en ese sentido que intervengo con una idea: cada ojo cuenta un mundo. O, en los términos de Villamil Pineda que me ayudan a precisar, es la mirada –cada ojo– la que carga la subjetividad del vidente. Las herramientas –cámara, ojo, texto– nos ayudan a extender los sentidos de la mirada¹⁶. Desde la segunda mitad del siglo XX, tanto en América Latina como en España, se han instalado una serie de discusiones en torno a la literatura del yo, los géneros referenciales (autobiografía, epistolarios,

¹² Arfuch, Leonor: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 33.

¹³ Amaro Castro, Lorena: *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018, p. 28.

¹⁴ Arfuch, Leonor: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 54.

¹⁵ Meruane, Lina: *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2012, p. 12.

¹⁶ Villamil Pineda, Miguel Ángel: «Fenomenología de la mirada», *Discusiones Filosóficas*, 10 (14), 2009.

diarios íntimos); en sus dimensiones sociales¹⁷, culturales y territoriales¹⁸ y literarias intrínsecas¹⁹. A esto se suman los recientes estudios sobre autoficción con su correspondiente boom editorial²⁰. En este escenario, sin duda mareante, en el que «lo nuevo»—a la manera de De Man— se impone como categoría y «cada nuevo libro parece que inaugura una nueva clase de nueva nueva crítica»²¹, las propuestas se suceden, se discuten y se contradicen. En qué medida, entonces, estas discusiones nos permiten afirmar que decir yo y negociarlo, es también una forma de enunciar una mirada —Al menos velada²²— y luego, en consecuencia, trasvasijarlo al papel. Importarán entonces qué miradas, de qué manera y con qué recursos generacionales y también transgresores decimos «yo miro»; o bien, no miro.

«Micas con aumento»²³, dirá Verónica Gerber en su ensayo «Ambliopía» como la manera en la que accedemos a los textos yoísticos, en los que aún sabiendo que son un engaño, un enredo y un embuste; establecemos una presuposición de semejanza a través de unas gafas que nos permiten sortear, aunque brevemente, el fracaso. En definitiva, para pensar las formas en las que se negocia la mirada en los textos que analizaré opto por hacerlo desde un ejercicio menos constreñido a estas discusiones: pensarlas desde las propuestas de intimidad éxtima planteada por Tamara Kamenszain. Escribir con lo que hay es también una forma de negociar la subjetividad. En la literatura reciente vemos cómo la cotidianeidad de los yoes se ha exacerbado. El relato de lo irrelevante, (el «aquí no pasó nada») que no contaba con prestigio para acontecer en el papel, hoy triunfa para decirnos es ahí donde todo pasó. Ese yo que antes se reservaba para la intimidad, sale al exterior para rebalsar los significantes con insignificancia, volviéndose inofensivo. De ahí que Kamenszain recupere el concepto lacaniano de extimidad para hablar del yo contemporáneo pues, rompe la intimidad: «representa a lo más próximo (“en ti más que tú”) que al

¹⁷ Amaro Castro, Lorena: *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018, p. 28; Arfuch, Leonor: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 54.

¹⁸ Molloy, Sylvia: *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2001; Cánovas, Rodrigo: *Escenas autobiográficas chilenas*, Santiago de Chile, Ediciones UC, 2019.

¹⁹ Morales, Leonidas: *La escritura de alado. Géneros referenciales*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001.

²⁰ Casas, Ana (comp.): *La autoficción, reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, 2012.

²¹ De Man, Paul: *Visión y ceguera: ensayo sobre la retórica de la crítica contemporánea* (trad. Hugo Rodríguez Vecchini), Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. 7-8.

²² Cixous, Hélène: «Savoir» en *Velos* (ed. y trad. Mara Negrón), México D.F., Siglo XXI Editores, 2001.

²³ Gerber Bicecci, Verónica: *Mudanza*, Ciudad de México, Almadía, 2017, p. 15.

mismo tiempo hace su aparición en el exterior»²⁴. Es un yo que se manifiesta en lo real, pero de manera simbólica. Para Kamenszain, hacer circular la intimidad –escribirla– es una estrategia para tornarla, luego, inofensiva.

2. RESTITUIR LA CUOTA DE CARNE

Los ojos que se animalizan en *La resta* para ver la muerte y los ojos que estallan en sangre que enceguece en *Sangre en el ojo* marcan una violencia manifiesta en los textos. Tanto Amar Sánchez²⁵ como Mabel Moraña²⁶ nos recuerdan que la violencia «es un imaginario, un problema, un sistema que marca la historia de latinoamericana y su representación desde el siglo XIX y en las últimas décadas es un interés notable en las investigaciones para los estudios de la cultura»²⁷. En ese sentido, el análisis desde una perspectiva biopolítica permite pensar los textos en los que esas violencias están corporizadas. En términos de Gabriel Giorgi²⁸, son las políticas de la corporalidad las que rigen los modos de hacer vivir o hacer morir. En estos textos esas violencias corporales se dan de distinta manera, en Meruane estará encarnada en una subjetividad, representante de una comunidad –el reino de los enfermos–, mientras que en Trabucco se encarna precisamente desde la ausencia, de la imposibilidad de constituir una comunidad, de un colectivo, a partir de la muerte.

El ejercicio de estas obras y la potencia de resistencia para un análisis en términos biopolíticos es cómo se hacen visibles los cuerpos (y los no cuerpos, o los cuerpos negados, ausentes de representación). Ambas obras hacen visible en tanto restituyen la materialidad del cuerpo, materialidad que ostenta la carga de una violencia simbólica, pero también institucional, social y cultural. Por medio de la textualización de un yo mirante que pasa por procesos de subjetivización para encarnarse.

Pasemos, ahora, a mirar los textos. Cuando hablo de textualizar lo hago en los términos de Nelly Richard²⁹ cuando se pregunta sobre la escritura femenina. Es un «poner el cuerpo en el texto». Este poner el cuerpo, sin embargo, se desliga de

²⁴ Kamenszain, Tamara: *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Eterna Cadencia, 2016, p. 57.

²⁵ Amar Sánchez, Ana María y Luis F. Avilés (eds.): *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías literarias, formas culturales y dinámicas del presente*, Madrid, Iberoamericana, 2015.

²⁶ Moraña, Mabel: *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2014.

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

²⁸ Giorgi, Gabriel: *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

²⁹ Richard, Nelly: «¿Tiene sexo la escritura?», *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1993, pp. 127-139.

propuestas biologicistas y esencialistas en tanto no busca textualizar lo femenino como diferencia, sino que más bien *feminizar la literatura*. Esto es, hacer visible la literatura que ha quedado relegada. En nuestro caso, los restos; politizar la escritura de la enfermedad y la muerte.

En el caso de Meruane, para pensar la enfermedad se nos abren dos caminos: pensar la subjetividad que enferma y aquello que –transcrito como metáfora bélica– invade al cuerpo. Quien ostenta la enfermedad, nos explica Guerrero y Bouzaglo, es identificado como el portador de lo indeseable, del mal³⁰. En cuanto a aquello que invade, en Meruane, la enfermedad visual opera y se textualiza de la siguiente manera:

Eran quebradizas esas venas que habían brotado de la retina y se habían estirado y enroscado en el espesor del vítreo. Había que observar el crecimiento de esa enredadera de capilares y conductos, día a día vigilar su milimétrica expansión. Eso era lo que podía hacerse: acechar el sinuoso movimiento de esa trama venosa que avanzaba hacia el centro de mi ojo³¹.

Su enfermedad es una forma de vegetación que avanza irregular, misteriosa, que acecha y puede atacar desprevenidamente. Esta metáfora bélica nos muestra como la enfermedad está invadiendo el centro del ojo y este, al cuerpo. Esta invasión, sin embargo, se combina con una subversión: «Era sábado por la noche o más bien domingo y no había cómo ubicar al oculista. Y de todos modos qué podría decir él que yo no supiera ya, ¿Qué tenía litros de rencor dentro del ojo?»³². Y es que la expresión «tener sangre en el ojo» hace referencia precisamente a una emoción vinculada a la rabia hacia otro, al rencor, estar con disposición de rencor.

En *La resta* la mirada mortuoria que se textualiza está dada por el relato quebrado de las generaciones. La primera narradora, Iquela, está obligada a cargar con la dictadura por mandato materno; es la portadora oficial de los recuerdos:

Todo esto lo recuerdo bien pero sin rastros de nostalgia. (...) Son imágenes sacudidas de polvo, despojadas de añoranza. He logrado domesticar la nostalgia (la mantengo atada a un poste, lejos) y, además, yo no escogí guardar este recuerdo. Fue un cinco de octubre de 1988, pero no fui yo, sino mi madre, quien decidió que esa noche no la olvidaría³³.

³⁰ Guerrero, Javier y Natalie Bouzaglo (eds.): *Los excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p. 11.

³¹ Meruane, Lina: *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2012, p. 13.

³² *Ibid.*, p. 15.

³³ Trabucco Zerán, Alia: *La resta*, Madrid, Demipage, 2014, p. 16.

Imágenes que se traen al presente, «sacudidas de polvo» y que no ostentan la emoción (nostalgia), le pertenece a otro. Es más, su participación agente en el fragmento es enunciada entre paréntesis haciendo alusión a la emoción ajena que mantiene a raya. Entre paréntesis, como si no pudiera ser narrada del todo, como si no pudiera ser información oficial. En cambio, nuestra voz que resta y restituye las ausencias se textualiza desde el deber y el duelo:

yo soy el único que hace cosas útiles por aquí, cosas imprescindibles como encontrar muertos y restarlos, cómo se me va a notar la pena con tantos ojos y yo tengo cientos, millones de ojos (...) y cada partícula se me acurrucó en mis poros y así me germinaron ojos en la piel, por eso yo los veo, porque tengo otro punto de vista, en cada poro un minúsculo ojo nacido de córnea, y con todos ellos veo muertos los hay³⁴.

Si en Meruane la emoción es la rabia, en Trabucco es el deber y el dolor. Si en Meruane el ojo enfermo es una metonimia del cuerpo que proporciona agencia, en Trabucco solo a través de la heterotopía visual³⁵ encontramos una restitución. Heterotopía que en este caso es multiplicación (para restar). Todo el cuerpo son ojos, se necesita ver con todo el cuerpo para devolver la carne ausente.

Ahora bien, las dos voces narrativas de Trabucco nos presentarán uno de los elementos fundamentales o, a la manera de Giorgi, el axioma de la biopolítica, «hacer vivir»:

viable, vivible; como se debe, donde se reconoce la plenitud o la potencia de lo viviente en los cuerpos a cuidar y futurizar (la insistencia en la temporalidad de la biopolítica es clave, porque es precisamente en esos tiempos imaginarios, en esa temporalidad proyectada del futuro donde se legitiman muchas decisiones y se materializan fantasías colectivas)³⁶.

Ejemplo de esto es la diferencia que percibe la voz narrativa que mira la muerte con la de Iquela: «si la única pegada es ella, más enterrada que un clavo está la

³⁴ Trabucco Zerán, Alia: *La resta*, Madrid, Demipage, 2014, p. 19.

³⁵ Heterotopía visual en los términos en los que lo expone Juan Eduardo Cirlot en *El ojo en la mitología. Su simbolismo* (2019). El autor propone categorías para pensar los ojos como símbolos en representaciones helénicas, egipcias, entre otras. Propone tres modos de «apariciones irracionales del ojo en la mitología» (2019: 20): desplazamiento, disminución, aumentación. La heterotopía (desplazamiento) correspondería a la representación de uno o varios ojos en diferentes lugares del anatómico. La aumentación busca representar el millar —teóricamente— pues «a más aumento de órganos, mayor incremento de fuerza inherente a los mismos» (2019: 22). La cita extraída de *La resta* da cuenta de ambos.

³⁶ Giorgi, Gabriel: *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, p. 19.

lquela, en cambio yo siempre en movimiento, (...) porque el tiempo es traicionero como la lquela, empecinada en que no se le note, cuando en realidad se le sale la furia por los ojos»³⁷. El tiempo se detiene para la voz que está obligada a recordar la dictadura, pero que no ve la muerte a la cara. Al igual que la narradora de Meruane, la emoción encarnada en la mirada es la rabia. El que resta muertos, está en movimiento, ¿acaso tiene, para ponerlo en términos biopolíticos, una mirada con estatuto de persona, o bien, una mirada que busca hacer el tránsito entre la persona que fue, el cuerpo que queda y el *ya no*? En definitiva, una mirada que, solo en parte, realiza el rito fúnebre negado.

La narradora de Meruane se encuentra en otro estatuto. Lo describe de la siguiente manera:

Estaba volcada hacia el presente, yo, eso era todo lo que tenía mientras dejábamos a Julián en la esquina de su edificio. (...) Tus ojos no notaban nada extraordinario, no veían que había detrás de mis pupilas. ¿Fue mucho? Mucho más que siempre, te dije, sombría, pero quizá mañana. Mañana estarás mejor. Pero mañana ya era hoy³⁸.

La ceguera trunca todo futuro posible. Lo que se ostenta es el presente inmediato en el que se resiste porque, que la enfermedad irrumpa de esta manera, rompe una noción histórica del tiempo, esa que avanza en progresión. En términos de Susan Sontag³⁹, la enfermedad te obliga a transitar entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, es ostentar un doble pasaporte. Esto anula cualquier futuro posible. En términos de lo planteado por Giorgi, el futuro se anula porque el estatuto de persona se pone en tela de juicio, lo vivible ya no es tal. Con la memoria irá reconstruyendo ese presente a oscuras, a base de sangre, lo demás son «cientos de espléndidas imágenes de la ruina»⁴⁰.

Ahora, ese cuerpo que se hace visible lo hace también textualmente. El valor de la palabra cuerpo en Meruane se comprende plenamente en contraste con lo siguiente:

joder, está amaneciendo. Pero la palabra amanecer no evocó nada. Nada que semejara un amanecer. Los ojos se me iban vaciando de todas las cosas vistas. Y pensé que se me quedarían las palabras y sus ritmos pero no los paisajes, no los colores ni las caras, no esos ojos negros de Ignacio donde yo había visto derramarse un amor a veces desconfiado, hosco, cortante, pero sobre todo un amor abierto, expectante, lleno de espejismos que el crucigrama definiría como alucinación⁴¹.

³⁷ Trabucco Zerán, Alia: (2014). *La resta*, Madrid, Demipage, p. 202.

³⁸ Meruane, Lina: *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2012, p. 20.

³⁹ Sontag, Susan: *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, España, Taurus, 1996.

⁴⁰ Meruane, Lina: *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2012, p. 128.

⁴¹ *Ibid.*, p. 104.

Tanto la sangre como la muerte se llenarán de sentidos múltiples en función de cada una de las relaciones que las novelas establecen. Sin embargo, primero resulta necesario comprender cómo se restituye la cuota de carne, para luego ver cómo esos significantes –vaciados o no– se llenan. Pues, aludiendo a palabras de Diego Falconí⁴⁵, los textos son realidades que se establecen a partir del cuerpo y es este quien le proporciona luego las estructuras de significado. Habrá que ver de qué manera estas formas de mirada, la sangrante y la mortuoria construyen esos significados.

3. LOS SIGNIFICADOS: DUELO Y RENCOR, ESPACIOS, EXTIMIDAD

Hasta este punto me encargué de puntualizar la restitución, visibilización y restauración de las cuotas de carne presentes en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane, y *La resta*, de Alia Trabucco Zerán. Me ocuparé en este apartado de desentrañar cómo interactúan el cadáver y la enfermedad y cómo construyen las miradas en los textos a partir del duelo y la ceguera; de los espacios y la extimidad.

En *La resta*, el duelo se construye en múltiples capas: un duelo histórico y generacional que se arrastra por mandato materno en la voz narrativa de Iquela, el duelo de los cuerpos anónimos que persigue Felipe y el duelo que moviliza la acción de la obra; repatriar el cuerpo de la madre de Paloma de Argentina a Chile. Para Giorgi, la ritualización de la muerte tiene dos temporalidades: la de la materialidad biológica y la de la interpretación, simbolización y narración. El tiempo narrativo se vuelve fundamental para las comunidades de sobrevivientes en las que los ritos son vetados. Ante las corporalidades no simbolizadas, aparece la urgencia de estéticas contemporáneas de representar y es «allí donde la materialidad del cadáver interpela, interrumpe, disloca un régimen de sensibilidad que es, evidentemente, un ordenamiento político de cuerpos»⁴⁶.

En la funeraria de Argentina, cuando los tres jóvenes se disponen a recuperar el cuerpo de la madre de Paloma, se encuentran ante la mirada burocratizada de la muerte, mirada que escruta y atenta contra los duelos que cada uno ostenta:

Le dio a su hijo una palmadita en el hombro (un golpe preciso, que detuvo el vaivén) y le dijo que era cuestión de práctica, debía observar muy bien para reconocer al correcto, de seguro se había equivocado otra vez. (...) Nos miró muy despacio, cotejando, juntando sus cejas en una sola línea sobre sus ojos, y dijo, sin dudarle, siento tanto su pérdida joven, dándole a Felipe un firme apretón de manos, al que siguió

⁴⁵ Falconí, Diego: *El cuerpo del significante: La literatura contemporánea desde las teorías corporales: 5 (Textos del cuerpo)*, Bellaterra, Editorial UOC, 2011.

⁴⁶ Trabucco Zerán, Alia: *La resta*, Madrid, Demipage, 2014, p. 203.

una caricia en el brazo de Paloma y al final tomó mi mano como si se tratase de un pajarito recién nacido, que acurrucó entre las suyas con una ternura conmovedora⁴⁷.

Todos son vistos por la mirada institucional y oficial de la muerte y son recibidos por ella particularmente. Iquela se autopercibe desde la animalidad y la fragilidad, asunto que volverá a aparecer.

La mirada del duelo acontece en el exterior también; se desplaza al espacio. La ciudad que habitan, el Santiago del presente, estará «manchado de gris»⁴⁸. Se articula una descripción apocalíptica de la ciudad, en la que sus personajes se han acostumbrado a que caigan constantemente cenizas. En ese sentido, la narradora que suma enuncia: «Y Felipe, una vez que decidiera salir de la casa, comentaría lo que todas las veces anteriores: se van a confundir los gallos con esta luz, van a parecer disco rayado cacareando a toda hora»⁴⁹. Aparece nuevamente el pájaro como referencia, esta vez como «gallina» que cacarea, que está como disco rayado, expresión que alude a repetir una y otra vez una acción, expresión, fraseo. Lo anterior hace alusión a la manera en que la voz que resta se refiere a Iquela, «pegada con el pasado». Ahora bien, el movimiento espacial va más allá. La ciudad se acompasa con la misión de quien debe restar: «¿Cenizas?, ¿otra vez?, ¡de pésimo gusto!, aunque de seguro va haber más muertos con la ciudad tan sucia, un día de restos, claro, como la muerta despatriada, la mendocina fugitiva, ¿qué hacer con ella?, concentrarse y restar...»⁵⁰. La ciudad gris propicia el ejercicio de ritualización y restitución. La ciudad como espacio fúnebre, «día de restos»: se mira distinto. En definitiva, la ciudad permite o se asume como el velo para mirar la muerte, quizás, gracias a ella se puede «aguzar» la mirada.

En el caso de Meruane: el objetivo que me propongo establecer aquí es cómo se inscribe la mirada sangrante con respecto a la sana, llevando así, a su posterior transformación. Esta relación, en primer lugar, está mediada por el espacio. El reclamo de la mirada, la narración de esta y los roles en el vínculo, variarán dependiendo de si se habita el Nueva York –espacio entendido desde un aparente «nosotros»– o si se está en Chile, lugar donde solo tiene cabida el «yo» de la narradora. El espacio Neoyorkino se habita desde la enfermedad. Como explica Marie-Agnès Palaisi, la enfermedad se vuelve centro. Por tanto, se reorganizan las relaciones sociales y, en este caso, el espacio también⁵¹. Con lo anterior, se busca dejar en claro que todo a

⁴⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁹ Trabucco Zerán, Alia: *La resta*, Madrid, Demipage, 2014, p. 118.

⁵⁰ *Id.*, p. 118.

⁵¹ Palaisi, Marie-Agnès: «María Luisa Puga y la textualizac(ión) del cuerpo enfermo de la mujer», *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, Barcelona, Editorial UOC, 2011, p. 318.

su alrededor se enceguece; queda tuerto. Por ejemplo, en el intento de construir un lugar para vivir en conjunto, se narra la siguiente escena, aparentemente cotidiana, de una pareja que sale a comprar muebles:

Lámparas antiguas pero remendadas como sus dueños: una pareja sesentona con lámparas longevas que sus propias manos han puesto al día. El más joven sube la escalera para bajar una. ¿Solo una vamos a comprar? No son baratas, contesta Ignacio, y para qué queremos otra. Tener suficiente luz, digo. No tener una sala tuerta, agrego⁵².

La materialidad se adosa a la enfermedad o, mejor dicho, se busca suplirla a toda costa, que no invada más allá del cuerpo/ojo que ya enredaron las venas. Sin embargo, ya está incrustada en el lenguaje, como marca signifiante –de falta de luz– asechando otros espacios⁵³. Así también, puede observarse esta inscripción de cara a cómo significa a la pareja:

Había anochecido ya y no teníamos luz, no había ni una sola ampolleta desnuda balanceándose en los soquetes. Ni siquiera una vela. Ignacio no sabía nada del encendedor. Se trajinaba la ropa y tanteaba el suelo, buscándolo sin encontrarlo. Y por eso también brindamos, porque en la oscuridad de esa casa vacía éramos lo mismo: una pareja de amantes ciegos⁵⁴.

La precariedad del espacio vacío, a pesar de que se anhele la luz de un aparente estado de salud, democratiza. Ambos son igualmente ciegos. Tanto este fragmento como el anterior cobran mayor sentido bajo las palabras de Palaisi porque, al romperse la reflexibilidad, la enferma, por tanto, ve solo su enfermedad: «Es decir que la enfermedad se apoderó de su cuerpo y que ninguna otra construcción o mirada es posible»⁵⁵. Así, quedan tuertas las salas y son ciegos los amantes.

Sin embargo, esta operación va más allá. Por un lado, la enfermedad se textualiza en espacios y personas tuertas, pues esta es una invasión desde el interior hacia el

⁵² Meruane, Lina: *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2012, p. 34.

⁵³ La enfermedad incrustada en el lenguaje, los posteriores ejercicios «auto-ojo-gráficos» (Meruane, 2021) proporcionarán otros sentidos a la obra, sentidos que deliberadamente no abordo en este artículo. Por ejemplo la relación entre esta visualidad altera y las marcas autoriales o cómo conceptualiza Pascua Canelo, las inscripciones autoriales. Véase Pascua Canelo, M.: «Mujeres a la vista: género y inscripción autorial en “Un ojo de cristal”, de Miren Agur Meabe», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 9(2), 2021, pp. 343-359.

⁵⁴ Meruane, Lina: *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2012, p. 28.

⁵⁵ Palaisi, Marie-Agnès: «María Luisa Puga y la textualizac(c)ión del cuerpo enfermo de la mujer», *El cuerpo del signifiante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, Barcelona, Editorial UOC, 2011, p. 320.

exterior. Todo cuanto mira está mediado por el filtro de la sangre. Ahora bien, como la mirada es siempre doble, también se vuelca hacia el exterior. En Nueva York, la pareja de la narradora se volverá una suerte de bastón; para ver el mundo a través de sus ojos, para indicarle peligros, para ayudarla en sus desplazamientos. Previo a la partida a Chile, se narra el siguiente acontecimiento:

Apenas vislumbraba esa escena en la bruma pero lo que en ese momento vi con horror, con pavor, con verdadera consternación, era que yo estaba a punto de perder todo aquello que me proporcionaba Ignacio. Ya no iba a tener sus brazos para guiarme, sus piernas para encaminarme, su voz para ponerme sobre alerta. No contaría con su vista para suplir la ausencia de la mía. Me quedaría aún más ciega. Supe que me había ido adosando a Ignacio como la hiedra, envolviéndolo y enredándolo con mis tentáculos, succionando de él como una ventosa empecinada en su víctima⁵⁶.

Tal y como la protagonista hizo anteriormente con su enfermedad –a través de la metáfora botánica de la enredadera– ahora vuelve a tomar en cuenta el estrecho vínculo surgido entre los cuerpos. Ignacio se había vuelto brazos, piernas, voz, pero, sobre todo, ojos. Ahora, los ojos llenos de venas que se los enredan han estado enredando los de él. Aquello que estaba en el interior, se vuelca hacia el exterior y enreda todas las miradas. Ella toma prestada su mirada exterior, mientras él se enceguece. El yo relleno de sangre se ha apoderado del tú de la enunciación. Su mirada sangrante reclama todas las miradas posibles.

Que la enfermedad invada y se exteriorice hacia la mirada sana trae consigo como consecuencia una toma de posesión de esta, es decir, un deseo por poseer la mirada ajena. Ante el fallo de la ciencia, acontece un mirar doble: se construye a los demás como otros pues es la única posibilidad de recuperación o, en su otra variante, la mirada sangrante vuelve tuerta a la sana, invierte los centros.

Ahora, enceguecer toda forma de mirada, a partir de la mirada sangrante, va más allá de lo ya descrito:

No anda un alma, confirmo mi madre, mirando hacia atrás, por sobre su hombro; mi madre siempre aterrada de ir a pie por una calle vacía de gente, vacía de ladridos y bocinazos, bajo la luz de unos faroles opacos. Le temía a la calle oscura sin entender que el peligro estaba en otra parte. Pensé en sus pupilas borrosas de astigmatismo hundidas en la madrugada. Pensé en la miopía de Ignacio detrás de los lentes. [...] Qué trío fantástico. Mi madre atornillada a mí que iba atornillada a Ignacio. Y ella decía, esto es, un, iniciando la frase y luego interrumpiéndose. ¿Un páramo? Sí, asintió, un peladero. Un sitio eriazo, o baldío, dije yo. Sí, es cierto, afirmó Ignacio, estamos en tierra de nadie. Ésta es la frontera entre dos mundos⁵⁷.

⁵⁶ Meruane, Lina: *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2012, p. 50.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 128-129.

Los tres van cargando sus miradas, sus formas de ceguera. Cada uno, a su vez, particulariza la ciudad vacía desde su lugar de enunciación. Para la madre, es un peladero, un espacio vacío de vegetación; para la narradora, es uno exento de construcciones; mientras que para Ignacio, es una frontera. Todos transitan ese espacio, cada uno con su sutileza de mirada, pero congregados en lo hueco. Todas esas miradas hablan de un lugar intersticial, y se podría pensar que es precisamente ese lugar por donde se desplaza la sangre: el lugar del significante. Este espacio bifurca la frontera de la mirada en tanto abre la posibilidad de pensar qué y cómo se mira y, por lo tanto, cómo se textualiza esa mirada cuando la ceguera acontece. Se entiende entonces que cuando se está pensando en mirada, se está pensando a su vez en palabras.

Y, es la relación que estos textos establecen entre subjetividad y palabra, en donde quiero detenerme por última vez. En *La resta* la mirada mortuoria articula un vínculo con la verdad, con el secreto revelado; por medio de un procedimiento de extimidad del yo. En Argentina, ambos narradores se enfrasan en una discusión. La narradora que suma describe a Felipe a partir de su mirada:

Y Felipe, con sus ojos negros, con la mirada apretada como la de su abuela, la de mi madre, como era tal vez la mirada de sus propios padres. (...) quiero decir que tú no tienes que abrir la boca para que se te note. Eso le dije: para que se te note, Felipe, y enseguida las demás palabras se replegaron arrepentidas (uñas negras galopando sobre el mármol, pétalos podridos desprendiéndose de los dedos)⁵⁸.

La mirada de Felipe es, para Iquela, la mirada de la dictadura y su peso; una carga generacional. Solo puede esbozarse a partir de la mirada del otro, están imposibilitadas las palabras y aun así «se nota» en esos «ojos negros» de «mirada apretada» que resta cadáveres. Iquela recuerda una escena de infancia porque, como en toda la obra, el presente y el pasado se traslapan; en que la abuela de Felipe acusa a la madre de Iquela por la muerte de su familia «por andar jugando a la guerra»⁵⁹. Iquela enuncia: «Y ahí estábamos él y yo, mis palabras me habían traicionado y yo ya no podía recogerlas (nombres, apellidos, vocales afiladas que se clavan en los pies)»⁶⁰. Porque el yo que narra sale de sí y es yo más allá de sí mismo para encarnarse desde el dolor de la ausencia de los cuerpos, desde la ausencia de los nombres, de una ausencia compartida. La palabra que intenta sumar no restituye, se «clava en la piel». El duelo se enuncia: «que estamos todos muertos gringa, muertos-muertos, y tomó unas de las llaves que esperaba sobre el mesón y subió las escaleras rapidísimo, de dos en

⁵⁸ Trabucco Zerán, Alia: *La resta*, Madrid, Demipage, 2014, p. 195.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 196.

⁶⁰ *Id.*, p. 196.

dos, de tres en tres, riéndose fuerte, usando la risa que ocupaba para no llorar, o tal vez no, tal vez riéndose a carcajadas y la quería llorar era yo»⁶¹.

En Meruane, el cuerpo de la enferma se vuelve un ojo en aras de la enfermedad y, en la consulta del doctor, el ojo se vuelve una ruma de papeles, un historial médico. En suma, se transmuta en escritura pero bajo una formulación objetiva para su estudio. La subjetividad de la enferma no está presente, sino el hecho patológico⁶². Es debido a lo anterior que la experiencia de quien narra pasa a estar en manos del doctor en términos de una biografía: enfermedad que se vuelve cuerpo, cuerpo que se vuelve ojo, ojo que se vuelve escritura.

Ahora, el espacio entre la subjetividad de la narradora y su médico biógrafo será un campo de disputa y, aquello que disputarán es la mirada. Lo relevante aquí es que, ante la hegemonía de la mirada médica que observa y somete al paciente a su escrutinio, en la narración, las miradas se igualan:

¿Qué ve, doctor? ¿Qué está viendo? Estaba haciendo una pregunta y exigiendo con impaciencia una respuesta, un aclarar la garganta, un rumor que diera alguna pista. Pero el oculista no emitía más que suspiros perplejos. El oculista, entonces, comprendí, estaba viendo lo mismo que yo. La misma nada sangrienta que yo veía. Pese a sus infinitos lentes de aumento Lekz no discernía ni un detalle de la retina. Se echó para atrás absolutamente resignado y dijo, habrá que esperar a ver si aclara y puedo echarle un vistazo a este desastre⁶³.

Se rompe la esperanza depositada en la ciencia pues ni mirando «al final del ojo»⁶⁴ el médico puede dar con el signo generalizado de la enfermedad. Enferma y médico miran lo mismo: la sangre. La mirada médica tiene la capacidad de entender ese lenguaje pero, si lo pensamos en términos foucaultianos, lo reduce y lo cierra. En la nomenclatura de Irigaray⁶⁵, se podría decir que el médico vuelve enunciados sólidos aquello que discurre fluido. Trata de construir «una pura Mirada que sería puro Lenguaje: Ojo que hablaría»⁶⁶. El problema reside en que, si el ojo sangrante habla, no lo hace bajo un signo constreñido. Asimismo, se formula una actitud inquisitiva ante la mirada científica en tanto exige y lo observa de vuelta. No nos encontramos

⁶¹ *Ibid.*, p. 197.

⁶² Foucault, Michel: *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 141.

⁶³ Meruane, Lina: *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2012, p. 42.

⁶⁴ *Id.*, p. 42.

⁶⁵ Irigaray, Luce: «La 'mecánica' de los fluidos». *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Ediciones Akal, 2009, pp. 79-89.

⁶⁶ Foucault, Michel: *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 165.

ante la paciente cadavérica que solo se deja mirar por esos «infinitos lentes de aumento» sino que ésta también lo observa a él y asume una función activa.

Sin embargo, con la operación ocular esto da un giro: «Ya no estoy yo. Lucina se esfumó, su ser está suspendido en algún lugar del pabellón. Lo que queda ahora de ella es pura biología, un corazón que late y late, un pulmón que se infla, un cerebro narcotizado incapaz de soñar mientras el pelo continúa creciendo, lentamente, bajo la gorra»⁶⁷. Es decir, se vuelve carne que significa, ya no nombre. Bien podríamos decir que la subjetividad se anula o bien que nos propone una forma, por medio de la tematización de la enfermedad, de dar cuenta del artificio de la autoficción. Me pregunto, si no es más bien una forma de extimidad, de ese yo engordado del que habla Kamenszain. Restituir la cuota de carne a toda costa, traspasando la barrera del yo, significándolo donde fuera: paredes de pabellón, ojos viscosos de la pareja, desechos de la ciudad, y sobre todo, la palabra, mirar con la palabra:

Esto lo vieron otros ojos. Que desde el primer minuto Lekz enganchó mi párpado hacia atrás para mantenerlo abierto. Que se asomó por mi pupila distendida. [...] Y esto lo vieron otros ojos no tan ajenos. Que mientras yo me ausentaba de mí misma Ignacio y mi madre arrancaban de la sala de espera. Que salían a dar una vuelta por la ciudad⁶⁸.

Por primera vez, la narradora cede el centro de la mirada y la focaliza en la mirada de los demás pues la suya no es posible. Pero no especula, lo sabe. Tiene el control de las otras miradas aun tendida en el quirófano. A pesar de la vulnerabilidad a la que sus ojos están expuestos, insiste en la importancia y centralidad de la visualidad. Ante la experiencia cruenta de la operación quirúrgica se asume que el significado vendrá del propio cuerpo y, los significantes de las miradas ajenas, pero no se deja de mirar. Nos encontramos ante el yo fuera de sí, el yo más que sí mismo. La mirada éxtima.

Tanto *Sangre en el ojo* como *La resta* nos presentan, entonces, formas de hacer visible o de restituir la cuota de carne a través de procedimientos de textualización y extimidad que llevan dos formas de mirada, la sangrante y la mortuoria respectivamente. En un análisis de algunos significados del duelo y la enfermedad, nos encontramos con cuerpos y objetos que se animalizan; venas que invaden y llenan de rabia un ojo-cuerpo metonímico; ojos que se multiplican y hacen restas dolorosas para recordarnos que podemos contar otra vez la historia, muchas historias, tantas como cuerpos podamos restar. Asimismo, tiempos detenidos en el presente de la enfermedad y tiempos en el movimiento de la memoria que ritualizan la muerte y, en

⁶⁷ Meruane, Lina: *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2012, p. 135.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 136.

definitiva, cuerpos que se encarnan en los textos. En ambos textos nos encontramos con miradas que piensan las palabras, los cuerpos, sus ausencias y los vínculos. Y finalmente encontramos la fuga de la palabra y sus nombres. La palabra se enuncia y se encarna, pero quizás no restituye, pues nos estarían diciendo que es por los ojos por donde nos dolemos.

BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María y Avilés, Luis F. (eds). (2015): *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías literarias, formas culturales y dinámicas del presente*, Madrid, Iberoamericana.
- Amaro Castro, Lorena (2018): *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Arfuch, Leonor (2007): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Cánovas, Rodrigo (2019): *Escenas autobiográficas chilenas*, Santiago de Chile, Ediciones UC.
- Casas, Ana (comp.) (2012): *La autoficción, reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros.
- Cirlot, Juan Eduardo (2019): *El ojo en la mitología. Su simbolismo*, Girona, WunderKammer.
- Cixous, Hélène (2001): «Savoir», en *Velos* (ed. y trad. Mara Negrón), México D.F., Siglo XXI Editores.
- De Man, Paul (1991): *Visión y ceguera: ensayo sobre la retórica de la crítica contemporánea* (trad. Hugo Rodríguez Vecchini), Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Falconí, Diego (2011): *El cuerpo del significante: La literatura contemporánea desde las teorías corporales: 5 (Textos del cuerpo)*, Bellaterra, Editorial UOC.
- Foucault, Michel (2007): *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, Madrid, Siglo XXI.
- Gerber Bicecci, Verónica (2017): *Mudanza*, Ciudad de México, Almadía.
- Giorgi, Gabriel (2014): *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Guerrero, Javier y Bouzaglo, Natalie (eds.) (2009): *Los excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Irigaray, Luce (2009): «La 'mecánica' de los fluidos», *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Ediciones Akal, pp. 79-89.
- Kamenszain, Tamara (2016): *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Eterna Cadencia.
- Meruane, Lina (2012): *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile, Penguin Random House.
- (2020): *Zona ciega*, Santiago de Chile, Penguin Random House.
- Molloy, Sylvia (2001): *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Morales, Leonidas (2001): *La escritura de alado. Géneros referenciales*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

- Moraña, Mabel (2014): *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Palaisi, Marie-Agnès (2011): «María Luisa Puga y la textualizac(c)ión del cuerpo enfermo de la mujer», *El cuerpo del signifiante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, Barcelona, Editorial UOC, pp. 317-324.
- Richard, Nelly (1993): «¿Tiene sexo la escritura?», *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, pp. 127-139.
- Rojo, Grinor (2016): *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?*, Santiago de Chile, Lom ediciones.
- Sontag, Susan (1996): *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, España, Taurus.
- Ternicier Espinosa, Constanza (2020): «La política de los afectos en *La resta* de Alia Trabucco Zerán: corporalidades en el límite de las clases sociales», *Literatura y lingüística*, (42), pp. 223-243.
- Trabucco Zerán, Alia (2014): *La resta*, Madrid, Demipage.
- Villamil Pineda, Miguel Ángel (2009): «Fenomenología de la mirada», *Discusiones Filosóficas*, 10 (14), pp. 94-118.

DATOS DE LAS AUTORAS

María Beas Marín

Correo electrónico: mariabeasmarin@gmail.com

Filiación institucional: Universidad Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2441-4243>

Biografía: Graduada en Literaturas Comparadas en la Universidad de Granada y Máster en Estudios de Género en la Universidad de Paris 8 Vincennes – Saint-Denis. Actualmente está en segundo año de doctorado en esta misma universidad, bajo la dirección de Mercedes Yusta y Brice Chamouveau en el departamento de estudios hispánicos y de género, con un proyecto de tesis titulado: *Dire le temps dans les poétiques du VIH/sida de l'Espagne post-franquiste*, que versa sobre las relaciones entre temporalidades, necropolíticas estatales, epidemia y literatura durante los veinte primeros años de la epidemia (1980-2000). Este trabajo se enmarca, además, dentro del Labex: *Les passés dans le présent* (Labex PasP) en el que se trabaja de manera interdisciplinar la presencia del pasado en el presente. Además, imparte clases en la Universidad de Paris 8 y ha participado en Congresos y Coloquios Internacionales como el Coloquio «Formas de pensar el cuerpo en las Culturas Hispánicas» organizado por la asociación ALEPH en la Universidad de Cambridge (agosto, 2022), ha sido co-organizadora del Coloquio «Cartografías de las temporalidades en la España del siglo XXI: Usos éticos y estéticos de los tiempos» del proyecto EXPEDIAS en el Colegio de España en París (noviembre, 2022); ha participado en el Congreso «Literatura de la transición democrática española y las narrativas transicionales europeas», de la Universidad de Zaragoza (marzo, 2023) y en el Congreso «Underground Imaginaires» en la Universidad de Alcalá de Henares (mayo, 2023). Durante los meses de abril y mayo ha realizado una estancia de investigación becada por la Escuela de altos estudios hispánicos e ibéricos – Casa de Velázquez (Madrid, abril-mayo 2023).

Nombre: Lara López Millán

Correo electrónico: lara.lopez.millan@gmail.com

Filiación institucional: Universitat de València

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8143-6516>

Biografía: Lara López Millán es una estudiante de doctorado en Historia del Arte de la Universitat de València. Sus investigaciones se centran en el campo de la estética visual de las redes sociales, las teorías cinematográficas y el posthumanismo. Durante su trayectoria ha realizado publicaciones centradas en el ámbito audiovisual y ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales. La tesis en la que trabaja se enfoca en una nueva subcultura y su estética visual que ha ganado popularidad en las redes sociales durante la pandemia, la Dark Academia. Actualmente también forma parte del comité editorial de Cuadernos de ALEPH.

Nombre: Leticia Millán Fanconi

Correo electrónico: lemillan@ucm.es

Filiación institucional: Universidad Complutense de Madrid

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7828-6634>

Biografía: Leticia Millán Fanconi es graduada en Español: lengua y literatura y el Máster de Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid. Ha participado como comunicante en congresos como las X jornadas de iniciación a la investigación, el XVIII Congreso Aleph «Formas de pensar el cuerpo en las culturas hispanas» o el II simposio Voces Eclipsadas. Participa desde el 2020 en el Proyecto de Innovación docente Ala Este. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, y ha publicado recientemente un artículo sobre las obras de exilio de Silvia Mistral en el n.º 6 de la Revista Úrsula. Sus ámbitos de investigación se centran en la literatura española contemporánea y las poéticas del espacio.

Diana Nastasescu

Correo electrónico: nastases@uji.es

Filiación institucional: Universitat Jaume I

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3980-157X>

Biografía: Es graduada en Humanidades: Estudios Interculturales y en Historia y Patrimonio, y máster en Comunicación Intercultural y Enseñanza de Lenguas y en Profesor/a de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Lenguas por la Universitat Jaume I de Castelló. Actualmente es investigadora predoctoral en el Departamento de Filología y Culturas Europeas de

la misma universidad y miembro del grupo de investigación en Lenguas y Culturas Europeas y Nuevos Lenguajes Literarios y Audiovisuales (083). Está desarrollando la tesis doctoral «Nueva lectura crítica feminista de las novelas de adulterio: inmanencia y trascendencia del sujeto femenino»; codirigida por el Dr. Santiago Fortuño Llorens y el Dr. Vicent Salvador Liern. Sus líneas de investigación son la lengua, literatura y cultura catalanas y españolas, el análisis del discurso oral y escrito, la literatura comparada y las novelas de adulterio europeas de la segunda mitad del siglo XIX.

Nombre: Manuela Palazuelos Parada

Correo electrónico: mpalazuelos@uc.cl

Filiación institucional: Universitat Autònoma de Barcelona

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2325-2110>

Biografía: Manuela es Licenciada en Letras Hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Chile. En 2018 realizó el máster de Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales en la Universitat Autònoma de Barcelona. Desde 2019 cursa el programa de doctorado en Teoría Literaria y Literatura Comparada de la misma institución. Sus intereses académicos son la narrativa reciente latinoamericana, las escrituras de la enfermedad, las literaturas híbridas, los estudios corporales y autoriales.

Nombre: Mia Parkes

Correo electrónico: MXP518@student.bham.ac.uk

Filiación institucional: University of Birmingham, UK

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3505-4638>

Biografía: Mia es estudiante en el último año de sus estudios doctorales. El enfoque de su investigación es la figura de la mujer prisionera a lo largo de los siglos XX y XXI, y este proyecto se centra en la producción literaria de mujeres encarceladas por motivos políticos en diversas sociedades: la dictadura franquista en España (1939-1975), la junta militar de Argentina (1976-1983), y los Centros de Remoción de Inmigración en el Reino Unido hoy en día. Analiza los textos penitenciarios de estas mujeres –en forma de novelas, cartas, poesía y documentos jurídicos– como un cuerpo de literatura que da testimonio de una experiencia de encarcelamiento fuertemente marcada por el género. Además, Mia trabaja como profesora de español en la Universidad de Birmingham, y como asistente de investigación en el proyecto «Urban Terrorism in Europe (2004-19): Remembering, Imagining, and Anticipating Violence».

Nombre: Lucía Pascual Molina

Correo electrónico: luciapascualm@msn.com

Filiación institucional: Universidad de Málaga

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0604-3936>

Biografía académica: Lic. en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga; Máster universitario en formación de profesores de español como segunda lengua (UNED). Profesora de enseñanza secundaria (especialidad de Lengua castellana y literatura), compagina su labor docente con la elaboración de su tesis doctoral en la Universidad de Málaga sobre La Lozana Andaluza.

Marta J. Sanchís Ferrer

Correo electrónico: martajs@sas.upenn.edu

Filiación institucional: Universidad de Pensilvania

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0232-3670>

Licenciada en Psicología por la Universidad de Granada. Máster en escritura creativa en español de la Universidad de Nueva York con la beca Fulbright. Actualmente en cuarto año del doctorado en Spanish and Portuguese Studies en la Universidad de Pensilvania. Su tesis combina elementos literarios (personajes femeninos en conexión con los animales) y antropológicos (la figura de la curandera) en Bolivia, Brasil y Uruguay desde las teorías Ecocrítica y Decolonial.

BIOGRAFÍAS

Nombre: Òscar Ferrer

Correo: oferrerb@stanford.edu

Filiación institucional: Stanford University

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1790-497X>

Biografía: Òscar Ferrer es estudiante de doctorado en el departamento de Estudios ibéricos y latinoamericanos de la Universidad de Stanford. Su investigación tiene como elemento central la ópera en las regiones de habla castellana y portuguesa durante el período finisecular. Sus principales intereses radican en la ópera entendida tanto como experiencia social y como herramienta política al servicio del racismo colonial y post-colonial en Latinoamérica y Brasil, lugares donde esta forma de arte fue usada en ocasiones como un medio más de represión contra las minorías étnicas oprimidas, a las que se negaría cualquier tipo de agencia en los procesos de construcción nacional.

Nombre: Tania Flores

Correo: taniaf@stanford.edu

Filiación institucional: Stanford University

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-0915-6841>

Biografía: Tania Flores es doctoranda en el departamento de Culturas Ibéricas y Latinoamericanas en la Universidad de Stanford. Sus temas de investigación giran en torno a cuestiones de raza, género e imperio en la producción cultural ibérica desde el siglo XIX hasta ahora. Se especializa en la política racial de la historiografía y literatura del flamenco, en los imaginarios andaluces y andalusíes y en el afro-orientalismo. En 2014-2015, Tania recibió una beca Fulbright para llevar a cabo un proyecto de investigación en Granada, España.

Nombre: Miguel Ángel Lama HernándezCorreo: malama@unex.es

Filiación institucional: Universidad de Extremadura

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8058-1516>

Ha estado vinculado en su trayectoria profesional a la Universidad de Extremadura, desde la que ha desarrollado sus investigaciones, centradas principalmente en el estudio de la literatura española de los siglos XVIII, XIX y XX, y, en este marco histórico, en el análisis literario y la edición de textos poéticos del siglo XVIII y teatrales del siglo XIX. Como filólogo, ha participado en otros ámbitos de investigación no restringidos a su contexto geográfico a través de la colaboración con otros profesionales investigadores de otras universidades, como fue el caso de David T. Gies, de la Universidad de Virginia, con quien firmó una necesaria edición moderna de los *Desengaños al teatro español*, *La Petimetra* y las *Sátiras* de Nicolás Fernández de Moratín (Castalia, 1996); el trabajo en equipo vinculado a proyectos de otras instituciones como el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC en el que han participado investigadores de diversas universidades españolas (Almería, UNED) y extranjeras (McGill University, Bolonia o Paris III); o su contribución a aportaciones de singular relevancia por el estudio y difusión de nuevos testimonios textuales referidos a obras y nombres como el Lazarillo de Tormes (la edición «extremeña»; de Medina del Campo de 1554) y su contexto cultural (el alijo bibliográfico de libros heterodoxos del siglo XVI hallado en Barcarrota en 1992); o la más reciente divulgación de una obra fragmentaria desconocida de una figura de nuestro siglo XIX como Gustavo Adolfo Bécquer.

Nombre: Oliver Wilson-NunnCorreo: ojw33@cam.ac.uk

Filiación institucional: University of Cambridge

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1716-3829>

Biografía: Oliver Wilson-Nunn es doctorando en estudios latinoamericanos por la Universidad de Cambridge. En su tesis de doctorado investiga la representación del sistema penal en el cine argentino. Ha publicado artículos con referato en *Latin American Research Review* y *Modern Language review*. Entre 2021 y 2022 fue presidente de la asociación británica de estudiantes de estudios latinoamericanos (PILAS).

