

Philobiblion

REVISTA DE
LITERATURAS HISPÁNICAS

N.º 17 - 2023

Ph



B

Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas

Philobiblion: Asociación de Jóvenes Hispanistas
www.joveneshispanistas.com
revistaphilobiblion@gmail.com

Dpto. de Filología Española
Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Av. Tomás y Valiente, 1 - 28049, Madrid
Mód. IV bis, 106

ISSN: 2444-1538

Philobliblion: Revista de Literaturas Hispánicas

Dirección

Rebeca Higuera Vidal

Secretaría

Alberto Ferrera Lagoa

Consejo de redacción

Juan Cerezo Soler, Alberto Escalante Varona, Weselina Gacińska,
Mercedes García de Saracho, Marcos García Pérez, Pedro Mármol Ávila,
Daniel Rodríguez Martínez

Consejo asesor

Pedro Álvarez de Miranda
(Universidad Autónoma de Madrid / Real Academia de la Lengua Española)
Andrea Baldissera (Università di Pavia)
David Becerra Mayor (Universidad Autónoma de Madrid)
Chiara Bolognese (Sapienza Università di Roma)
Francisco Crosas (Universidad de Castilla-La Mancha)
Carolina Fernández Cordero (Universidad Autónoma de Madrid)
Mercedes Fernández Valladares (Universidad Complutense de Madrid)
Paul M. Johnson (DePauw University)
Konstantin Mierau (Universiteit Utrecht)
Rosa María Navarro Romero (Universidad Autónoma de Madrid)
Marta Ortiz Canseco (Universidad Autónoma de Madrid)
Gianfranco Pecchinenda (Università Federico II di Napoli)
Francisco Pedro Pla Colomer (Universidad de Jaén)
Stephen Roberts (University of Nottingham)
Ofelia N. Salgado (Cambridge)
Laura Silvestri (Università di Roma Tor Vergata)
José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid)
Isabel Sainz Barriain (Universidad de la Rioja)
Noelia Vitale (Universidad de Buenos Aires)

Índice

En memoria de Sergio Fernández Moreno LUIS FUENTE PÉREZ	7
1. Un nuevo fragmento de <i>Flores de Filosofía</i> . Códice evorense CXXI/2 - 19 RAFAEL RODRÍGUEZ VICTORIA.....	11
2. Emilio Carrère: cronista y guía espiritual en <i>Ruta emocional de Madrid</i> (1935) RUBÉN ÍÑIGUEZ PÉREZ	25
3. Cuerpos tallados en las calles: violencia, capital e identidades masculinas en <i>La carne de René</i> de Virgilio Piñera FELIPE SÁNCHEZ.....	57
4. Arrancando raíces: la destrucción de la genealogía familiar en <i>Historia de la leche</i> (2020) de Mónica Ojeda SARA BOLOGNESI.....	75

Monográfico

Monjas, novelistas, raperas y celebrities: voces femeninas para la reconstrucción del canon hispánico

Introducción

ISABEL SAINZ BARIAIN ALBERTO ESCALANTE VARONA	105
1. Aproximaciones a los <i>Coloquios espirituales</i> de una monja trinitaria: sor Marcela de San Félix ÁLVARO CLAVIJO CORCHERO	109
2. La construcción literaria de las minorías en <i>Sab</i> , de Gertrudis Gómez de Avellaneda ISMAEL LÓPEZ MARTÍN	135



3. ¿Es el rap una manifestación literaria marginal? Análisis de la literariedad de un corpus de canciones de cantantes femeninas TAMARA SERRANO ROMERO	149
4. El despertar sexual y el descubrimiento de la muerte como motores del <i>bildungsroman</i> : el caso de <i>Vozdevieja</i> ÁLVARO RODRÍGUEZ SUBERO	169
5. De la postura literaria al postureo literario: María Gómez y la tipología autorial del escritor <i>celebrity</i> MIGUEL AMORES FÚSTER	189
RESEÑAS	207

En memoria de Sergio Fernández Moreno

LUIS FUENTE PÉREZ

Querido Sergio:

Te escribo esta carta porque todavía soy incapaz de lidiar con las implicaciones de redactar este texto de otra manera. Hablar de ti en tercera persona funda una realidad demasiado extraña. Una realidad incompleta. Una realidad definitivamente peor. Sergio, estas líneas no están escritas con tinta, sino con incredulidad y dolor.

Lo cierto es que ni siquiera sé por dónde empezar. Pienso estos días, por ejemplo, en una imagen de mi adolescencia. Cerca de la casa de mis padres, aferrado a una valla contigua a la carretera, se alzaba un modesto y solitario ramo de flores blancas que se iba renovando periódicamente. En la infinidad de veces que lo vi al pasar –algunas prestando atención detallada, otras de refilón, otras sin reparar en él pero tocado por la extraña sensación de su presencia– terminé percibiendo la gravedad de un desconsuelo que curvaba la indiferencia de la calle. Una tragedia íntima en un lugar público y gris. Nunca supe por quién lloraba quien se obstinaba en cambiar las flores de ese rincón anodino, pero esa fidelidad a una esquina nunca dejó de conmoverme. Ahora no puedo evitar ver tu cara entre las flores. Ahora no puedo evitar ir a postrarme ante ese ramo. Porque no quiero el consuelo sino la rabia. No quiero la verdad sino tu risa. No quiero nada que no seas tú y aquí me hallo sin nada en las manos.

Anoche cedí a la tentación de releer «Delia Elena San Marco». Es probable que te hubieras burlado cariñosamente de mí, que te hubieras reído del gesto teatral que supone buscar alivio en la imitación de la literatura; pero creo que también, además con Borges de por medio, me habrías entendido. Necesitaba confirmar que aquella calle de La Latina donde nos despedimos hace apenas un par de semanas también había sido el triste Aqueronte, el insuperable. Cómo saberlo, cómo asumir que aquella foto con Teo iba a ser la última. No me hago a la idea. Tampoco facilita la tarea el que tuvieras un cierto espíritu errante, un hábito revoloteador que volvía imprevisible saber



cuándo iba a producirse el siguiente encuentro. Aparecías y desaparecías sin mucho orden ni concierto, con un ademán de disculpa juguetona que obligaba a quienes te perseguíamos a perdonarte gustosamente. No importaba la espera porque la recompensa de tu compañía terminaba resarciéndola con creces. Te confieso que todavía (y no tengo claro hasta cuándo durará el embeleco) aguardo a que cualquier día de estos me escribas algún mensaje escueto para quedar de improviso.

Sergio, ya he balbuceado un buen rato y sigo sin saber qué decirte. Supongo que más allá del shock se filtra el sabor amargo de la injusticia. Y, sí, cierto que el mundo está lleno de injusticias dramáticas y cotidianas, de hechos terribles y, desde este lado del planeta, muchas veces abstractos. Sin duda el escándalo ontológico es diario. Pero hete aquí que tú eres una injusticia concreta. Una injusticia concreta y amada. Más concreta aún por tu juventud y por lo absurdo del caso. El techo de la ballena... quién lo habría imaginado. Supongo que lo que intento transmitirte es que por aquí todos estamos profundamente dolidos. Dolidos, perplejos y enfadados. Porque si algo creíamos tener claro era tu indestructibilidad de vikingo adoptivo.

Sigo sin saber muy bien qué decir, Sergio, pero te diré que los que nos hemos juntado en tu memoria ya te añoramos como si hubieran pasado años de tu muerte. Desgranamos anécdotas inútiles, miramos vídeos y fotografías con el corazón en un puño, chapoteamos en la nostalgia, verificamos entre sonrisas cómplices algunos de tus dones. Añoramos, por ejemplo, tu desparpajo para moverte por cualquier ambiente y hacernos sentir cómodos en él. Añoramos el don de tu sinceridad, capaz de ver a través de la mayor parte de la gente como si de cristal estuviésemos hechos; capaz de expresar lo encontrado en el momento justo, aunque a veces fuera brutal y a quemarropa. Añoramos el don de la ebriedad compartida, que ahora nos hace (y ya para siempre) brindar ininterrumpidamente a tu recuerdo y derramar la parte de los caídos. Añoramos tu brillantez, porque, sí, eras un tipo brillante –¿a quién en su sano juicio se le ocurre ponerse a estudiar finés sin la más estricta de las obligaciones pendiendo sobre su cabeza?– y a la vez, como las personas de veras brillantes, en el fondo inseguro de tus propias facultades. A cambio, nunca escatimaste el don de tu benevolencia: siempre en exceso generoso para reconocer a la menor oportunidad la supuesta brillantez ajena, siempre al quite para infundir ánimos y coraje cuando intuías (y normalmente con



acierto) que los necesitábamos, siempre atento para poner en perspectiva y quitar hierro al asunto que fuera con maña y con gracia. Añoramos que difundas alegría y compañerismo –o también trabajo y método cuando eran necesarios: no olvidamos que dirigiste con todo tu entusiasmo la asociación que da nombre a esta revista– por los pasillos, las aulas y la cafetería de esa universidad que sin empacho reconocías amar y en la que tantas y tantas horas deshojamos a lo largo y ancho de los últimos diez años. Añoramos desconsolados, en definitiva, que, a pesar de tus vaivenes, poseías el infrecuente don del buen humor. Un buen humor casi perenne, muchas veces sin importar cómo te sintieras tú en ese momento. Un buen humor tan subyugante y que irradiaba con tal fuerza que habías logrado, sin proponértelo, la quimera de infiltrar en los círculos más variados ese tonillo perverso que usabas tan a menudo y que nos hacía troncharnos de risa y entregarnos a él festivamente. Da igual el estado anímico del que viniéramos, encontrarte era asegurarnos de que la realidad tendría un rostro más amable al separarnos.

Ya acabo. Acabo y todavía sigo sin saber qué decirte, Sergio, pero sí puedo jurarte que te hemos querido. Que te hemos querido porque siempre tenías una mano tendida. Que te hemos querido porque siempre tenías una palabra de aliento. Que te hemos querido porque en cada encuentro lograbas hacernos sentir amados y valiosos. El don de la ternura era el mayor de tus regalos. Qué responderte a todo eso salvo «gracias».

Nos vemos en el Valhalla, querido amigo. Me consuela pensar que hiciste honor a la cita con la que encabezaste tu tesis.

L.F.P.

PD: Te dejo al pie de esta carta algo en lo que acabo de reparar. Es una traducción del «Funeral Blues» de W.H. Auden en la que me afané hace algunas semanas. Probablemente no te acuerdes, pero al terminarla, te la envié para recabar tu opinión. Como era habitual, el envío de momento había quedado sin respuesta, aunque yo supiera que antes o después sacarías el tema y charlaríamos al respecto. No sé por qué quise traducir este poema, pero parece ser que lo estaba haciendo para ti. Tal vez esto sea lo único que de verdad tengo para decirte.



Funeral Blues

(de *Dos canciones para Hedli Anderson*)

Paren todos los relojes, corten el teléfono,
contengan al perro con un hueso jugoso,
silencien los pianos y con ahogado redoble
saquen el ataúd, dejen paso al cortejo.

Que los aviones vuelen en giros quejosos
garabateando en el cielo el mensaje Él ha muerto,
pongan crespones al blanco cuello de las palomas públicas,
que los agentes de tráfico vistan suaves guantes negros.

Él era mi Norte, mi Sur, mi Este y Oeste,
mi semana laborable y mi domingo de descanso,
mi mediodía, mi medianoche, mi discurso, mi canción;
yo creí que el amor duraba eternamente; me equivoqué.

Las estrellas son ahora superfluas; apáguelas todas,
embalen la luna y desmantelen el sol;
vacíen el mar y devasten los bosques
porque ya nada tendrá nunca sentido.

(1938)



Un nuevo fragmento de *Flores de Filosofía* Códice evorense CXXI/2 - 19¹

RAFAEL RODRÍGUEZ VICTORIA
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: En el presente artículo argumento que el fragmento conocido como *Tratado da Preguiça e Apologia do Trabalho*, incluido en el Códice CXXI/ 2-19, de la Biblioteca Municipal de Évora, se trata de una versión hasta ahora desconocida de la «Ley XXXVIII» de *Flores de filosofía*. Para ello, primero pongo en contexto el Códice evorense —localización, contenido y temática—; después, realizo una comparación entre la «Ley XXXVIII» de *Flores de filosofía* y el *Tratado da Preguiça e Apologia do Trabalho* y, finalmente, elaboro una posible explicación sobre su función dentro del código.

Palabras clave: Edad Media, medicina, literatura sapiencial, España, Portugal

A New Fragment of *Flores de filosofía*. Évora Codex CXXI/2-19

Abstract: In this paper, I argue that the fragment known as *Tratado da Preguiça e Apologia do Trabalho*, included in Codex CXXI/ 2-19 of the Municipal Library of Évora, is a version of “Law XXXVIII” of *Flores de filosofía*. To achieve this purpose, first I give information about the Evorense Codex —location, content, and theme—; afterwards I make a comparison between the «Law XXXVIII» of *Flores de filosofía* and the *Tratado da Preguiça e Apologia do Trabalho*, finally I work out a possible explanation about its function within the codex.

Keywords: Middle Ages, Medicine, wisdom literature, Spain, Portugal

¹ Investigador adscrito a la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Facultad de Ingeniería de la UNAM. El proyecto de este artículo se desarrolló como parte de las actividades del Seminario Crítico de Investigación en Filosofía y Letras, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.



En el año de 2011, Betsabé Cunedo del Potro publicó el artículo titulado: «Algunos aspectos de los manuales de *mercadería*. El valor del aprendizaje. *La pereza es llave de la pobreza*», donde da cuenta de fragmento de temática mercantil, dentro de un manuscrito en portugués que reúne varios tratados médicos. Se trata de un par de folios dentro del Códice CXXI, 2-19, del siglo XV, resguardado en la Biblioteca Municipal de Évora, en Portugal¹.

El códice compila trece textos distintos de acuerdo con el registro en Philobiblon². Las obras compiladas son: *Livro dos Unguentos*, de autor desconocido (ff. 12r-21v); *Livro de Anatomia*, de Galeno (ff. 61r-63r); *Livro dos Quatro Mestres*, de autor desconocido (ff. 63r-69v); *Livro de Cirurgia*, de Rogério de Palermo (ff. 69v-104r); *Livro de Anatomia*, de Constantino el Africano (ff. 104r-141v); *Livro de Naturas*, de Gil de Santarém (ff. 141v-166r); *Tratado da Preguiça e Apologia do Trabalho*, de autor desconocido (ff. 166r-182v); un texto truncado, cuyo *incipit* y *explicit* rezan «e deues ssabñ a ffonte do ssangue» y «aos .x. dias ã andar as» (ff. 182v-189v); *Tratado das Doenças*, de autor desconocido (ff. 192r-203r); *Tratado das Urinas*, de Arnaldo de Vilanova (ff. 203r-219v); *Tratado de Sangrias* (ff. 220r-225r), de autor desconocido; *Tratado do Conto da Lua* (ff. 225r-228v) y, finalmente, *Tratado das Purgas* (ff. 230r-236v), estos últimos también de autor desconocido³.

A juzgar por la temática de las obras en el códice, es posible suponer que haya sido elaborado con la finalidad de servir como una herramienta de consulta durante la formación médica o bien como referente para la práctica del oficio. No obstante, uno de los textos desentona por su distinta temática y fue el que atrajo la atención de Betsabé Cunedo (2011): se trata de aquel que ocupa el séptimo lugar, conocido como *Tratado da Preguiça e Apologia do Trabalho* –que de acuerdo con Cunedo abarca dos folios: «181v-182v. Sin

¹ Silva Pinto (2016) describe de la siguiente manera el códice: «apresenta uma capa em pergaminho de 22,5x31cm contendo quatro fólhos de guarda, não numerados, seguidos pelos dezanove cadernos manuscritos em papel, com 21x30cm e com marca de água registada por Briquet (no 11163) e identificada como marca de papel feito em Nantes, em 1490. A delimitação de mancha manuscrita mede cerca de 15,5x22 cm, com un número de linhas oscilantes entre os 28 e os 30, por fólho. O códice encontra-se escrito em português, a negro e com iniciais floreadas, verificando-se que está truncado ao começar no fólho número XII e cujo primeiro capítulo identificado regista o número XIII. É de registar a falta de outros fólhos noutros cadernos e é encerrado por outro fólho de guarda colado à contra capa» (88-89).

² Cod. CXXI/2-19 (BITAGAP manid 1508).

³ La paginación la tomo también del Philobiblon: Cod. CXXI/2-19 (BITAGAP manid 1508).



embargo, han desaparecido muchos folios del original» (2011: 803) —. El contenido del fragmento llevó a la investigadora a considerarlo un manual de mercaderías, en tanto que ofrece una guía moral y ética en sentencias breves en torno al trabajo, el comercio y la pobreza, de ahí que, además de incluir la transcripción de los folios, en su artículo desarrolla un panorama sobre la importancia de los intercambios comerciales en la Europa Occidental y la relevancia de los manuales para mercaderes, mediante los cuales se solían transmitir conocimientos mercantiles técnicos y teóricos como: precios, tasas, equivalencias y también:

se incluían todo un conjunto de normas de conducta, valores, virtudes... exigibles a los mercaderes en el desempeño de su actividad. Analizándolas vemos que actuaron como guías de comportamiento reguladoras de una conducta determinada, y como la adopción de unas determinadas pautas de comportamiento facilitó la legitimación y aceptación social del grupo mercantil. (Cunedo, 2011: 809)

Esta correspondencia temática de los manuales de mercaderías con el fragmento descubierto llevó a Cunedo del Potro a afirmar que dicha fragmento se habría tomado de algún manual de mercaderías. Sib embargo, el presente artículo se separa de la hipótesis de la estudiosa y propone que el fragmento que descubrió dentro del códice evorense es una versión de la «Ley XXXVIII» de *Flores de filosofía*⁴, de lo que da cuenta el alto grado de semejanza entre ambos textos. Para ilustrar mejor el parentesco sugerido, a continuación reproduzco íntegramente ambos fragmentos en una tabla y analizo las coincidencias textuales, así como sus diferencias. Del lado izquierdo incluyo la «Ley XXXVIII» de *Flores*, tomada de la edición de Knust (1878: 75-79) y del derecho, el séptimo libro del Códice evorense, transcrito por Betsabé Cunedo del Potro (2011: 814-815).

⁴ En adelante también *Flores* es una colección anónima castellana de sentencias de moral práctica, cuyo propósito es el de «modelar la imagen del individuo perfecto, que ha de concretarse en la figura del gobernante» (Alvar, 2002: 561); su fuente aún es desconocida, aunque «su estructura y composición revelan su deuda con los tratados árabes» (Alvar, 2002: 561); de acuerdo con Hugo Bizzarri (1995: 36) fue compilada, probablemente, durante el reinado de Alfonso X (1252-1284), con anterioridad a 1255. Para una descripción detallada del contenido de *Flores de filosofía* remito al artículo de Marta Haro Cortés (2011) y al capítulo dedicado a *Flores de filosofía* en el trabajo sobre la prosa medieval castellana de Fernando Gómez Redondo (1998: 267-273).



<p><i>Dos obras didácticas y dos leyendas, «Flores de filosofía», Ley XXXVIII, De las mercaderías e de los mercados, pp. 75-79.</i></p>	<p><i>Capitollo dos mesteiraes e dos que querem ganhar sua vyda em boa guissa, Arquivo Distrital - Biblioteca Municipal de Évora, Códice CXXI, 2-19, ff. 181v-182v.</i></p>
<p>Sabed que las mercaderías e los mercados son cosas [e] lugares con que gouierna Dios su pueblo. E quien fuer sabidor e acusioso, éste ganará su parte derechamente [e] con lealtad, ca el aver que asy es ganado aproueselo Dios solo que los omnes vsen dello asy commo deuen. E sabed que el omne nunca muere saluo quando es conplido aquel gouernamiento que Dios le puso en este mundo. E por ende temed á Dios, e aved buena fiusa en él, e buscad vuestro gouierno apuestamente e bien, e despues pugnad en demandar vuestra rraon derechamente, e non enpededes de catar por al, e sabed que á las veses quantos pasos fase omne por su parte, tanto sale alliega su ganancia, e quanto más tarda, tanto sele aluenga más, e torna en pesar. Pues la peresa es llaue de la [pobresa], e la acucia es llaue de la ganancia, e el que se arrinconca en su casa con peresa, nunca ha de aver cosa con que gose, ca la peresa es enemiga de las obras e estoruador de las ganancias. E los omnes que non se entremeten de buena guisa son los peresosos, e esto tal es muerte á los peresosos. E sabed que la folgura syn rregla aduse pobresa e laseria, e es disconcordia de flaco coraçon, e sy algun bien quisyeres aver pára tus costados á todos cabos en afanar e á lo que te viniere, ca el bollicio es carrera á la ganancia e para aver despues folgura, e la peresa aduse á omne á perderse, e non se puede encimar en los grandes fechos nin acabarlos syn grandes trabajos. E maguer ayades folgura non dexes de lasrar, ca todo omne deue trabajar todavía, pensando en fecho de su ánima, ca cierto es que ha de morir, e mientre que en este mundo fuer pugne en guardar en Dios e con buena manera en guisa que biua en onrra, e que, quando le viniere la muerte, aya su cuerpo onrra para syenpre. E por esto dis: fas bien por Dios, e fas bien por tu alma, que sabes que has de finir quando non cuydares, e trabájate en ganar aver derechamente, commo sy syempre ouieses de beuir. E fas bien, e non cates á quien, e non dubdes que, quando non cuydaredes, te prestará. E mejor es que finque tu aver á quien non deuia despues de muerte que aver á pedir algo á tus amigos en vida. Pues sy tuvieres mientes en la menor cosa de las tuyas acrecentarla has, (e) sy (non) rreparares la mayor mengua. E maguer ayas mucho non dexes de meter mientes en lo poco. E cosas ha el omne que le valdrian más venderlas que meter mision en ellas. E aquí es guiado e bien andante e bienaventurado que Dios quiere ayudar e guiar e guardar.</p> <p>Aquí se acaba este libro de Flores de Filosofía. E bien andante es quien por estos castigos se guía. <i>Finito libro sit senper laus gloria Christo.</i></p>	<p>Sabede que as mercaderias som coussas que os mercadores em logares fazem com que Deos governa seus povos e quem for sabedor e aguçosso ganha sua parte dereitamente e com lealdade ea o aver que assy he ganhado Deos o aproveita tanto que os homens ussem assy como devem e sabede que nom morre o homen ataa que seja acabado aquell governo que lhe Deos pos em este mundo porem temede Deos e tende em elle boa fee e buscade vosso governo apostamente e bem pois punade (sic) em demandar vossa razom dereitamente e nom emprigiçedes (sic) de andar por ella ea as vezes quantos passos faz homen per sa parte tanto se lhe achega seu ganho e quanto mais tarda tanto se lhe alonga e se torna em seu pensar e pois a priguixa he chave da proveza e aguça he chave (f. 182) da riqueza e quem se esconde ou arrençoa em sua casa com priguixa jamais nunca ganha coussa com que alegre ca priguixa he inimiga das obras e estornador das ganças e nom se atrever he morte dos priguixosos e sabede que a fulgura adoz proveza e lazzeria porende apara tuas costas a todos os cabos ca o buliço he carreira pera chegar a ganho e a muita fulgura traz o homem pedir e nom se podem acabar os grandes feitos sem grandes trabalhos e pero demandes fulgura nom deixes de lazarar e pero queiras assessegamento nom te leixes demover pois pensa deffeito de tua alma como se ouesses a morer oras e outrossy prova em ganhar verdadeiramente como se ouesses de viver sempre ca malhor he que fique o teu aver a teus emmigos depois de tua morte que averes a pedir algo a teus amigos em ta vyda pois se meteres mentes na meor coussa das tuas acrecentaras as outras e se nom parares mentes na maior (?) mingoaram as outras e por que ajas muyto nom leixes de meter mentes no pouco e cousa ha homen que valeria mais de a nom averçer ca meter vyssom em ella e sabede que o que compra o que nom há mester avera de vender o que ha mester e a priguixa e o descuydamento aduz (f. 182v) hoem a pobreza e aquelle que he bem andante em este mundo e no outro he quem Deos querer ajudar e guardar.</p>



Como puede observarse, la semejanza entre ambos textos es notable, incluso en una lectura somera, sin embargo, podemos señalar varias coincidencias textuales como: el título, sentencias que se corresponden sintáctica y léxicamente, cambios que comparten distintos testimonios tanto de *Flores de filosofía* como del fragmento evorense, además del contenido temático. Por otra parte, también es importante remarcar las innovaciones del fragmento del Códice CXXI, 2-19 de las que no hay registro en ninguno de los testimonios hasta hoy conocidos de *Flores*, con lo que podemos adelantar que este fragmento pudo haber tenido un texto base aún desconocido.

Algunas de estas coincidencias no resultan del todo transparentes en la tabla anterior, pues carece de un aparato crítico como el que presentan Herman Knust (1878) y Lee Thomas Fouché (1979)⁵. Así, por ejemplo, en relación con el título de la ley XXXVIII, ambos estudiosos señalan que se puede leer en «*hBX* de los menestrales [*h* menesterales] e de los que han de ganar su vida en buena guisa» (Knust, 1878: 75) y que «*Ms h* reads: Capítulo de los menesteres y de los que han aganar su vida en buena guisa; *ms X* reads: Capítulo de menestrales que han de ganar en bida su buena guisa» (Fouché, 1979: 196). Esto nos permite reconocer que el título del fragmento del códice evorense coincide con los manuscritos *h*, *B* y *X* de *Flores*.

Además, los textos están formados por 24 sentencias —aproximadamente—, de entre las cuales al menos 22 presentan coincidencias. En algunos

⁵ Las ediciones más completas hasta ahora de *Flores de filosofía* son las de ambos estudiosos, pues en sus trabajos contemplan la mayoría de los testimonios, utilizan &1 y &2 como *codex optimus* e incluyen notas de variantes; además de estas ediciones, están disponibles en línea tres transcripciones semipaleográficas, dos realizadas por José Manuel Lucía Megías (1997a y 1998) —del *ms* BNE 6936, fragmento conocido como B2, y del BNE 9428 o B1— y una más por Hugo Bizzarri (1997) —del *ms. esc.* S.II.13 o S—. Para este artículo, utilizo la edición de Knust y para el cotejo de las variantes, además de las referidas en esta, también incluyo las de Fouché y las que yo mismo encontré a partir de la edición del manuscrito B2 realizada por Lucía Megías (1997); el *ms.* S no copia el Capítulo XXXVIII. Los testimonios de *Flores* hasta hoy reconocidos son los siguientes: **B1** Biblioteca Nacional de España (Madrid): *ms.* 9.428 (*olim* Bb-106; Bb-33); **HS** Hispanic Society of America (New York): *ms.* HC37 1/2 17; **&1/ &2** Biblioteca del Monasterio de El Escorial (Madrid): *ms.* &-II-8 (*olim* V-τ-10, IV-τ-13; v-A-13); **h** Biblioteca del Monasterio de El Escorial (Madrid): *ms.* h-III-1 (*olim* v-M-14; ij-A-8); **S** Biblioteca del monasterio de El Escorial S-II-3 (*olim* &-III-9; ij-D-4); **X** Biblioteca del Monasterio de El Escorial (Madrid): *ms.* X-II-12 (*olim* V-τ-2; ij-F-6); **P1** Real Biblioteca (Madrid): *ms.* II-569 (*olim* VII-J-2; 2-F-4); **B2** Biblioteca Nacional de España (Madrid): *ms.* 6.936 (*olim*T-17); **G** Biblioteca Nacional de España (Madrid): *ms.* 18.415; **P2** Real Biblioteca (Madrid): II-1341 (*olim* VIII-G-4; 2-J-5) (cf. Alvar, 2002: 562). Para una panorámica pormenorizada de los manuscritos, remito a las lecturas de los artículos de José Manuel Lucía Megías (1997b), de Jonathan Burgoyne (1999) y la entrada de *Flores de filosofía* en el *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión* (Alvar, 2002: 561-567).



casos los textos se corresponden plenamente, por ejemplo en⁶: «quien fuer sabidor e acusioso, éste⁷ ganará su parte derechamente [e]⁸ con lealtad» (*Flores de filosofía*) y «quem for sabedor e aguçoſso ganha sua parte dereitamente e com lealdade» (Códice CXXI, 2-19); o bien en: «el aver que asy es ganado aproueselo⁹ Dios solo¹⁰ que los omnes vsen dello¹¹ asy commo deuen» (*Flores de filosofía*) y «aver que assy he ganhado Deos o aproveita tanto que os homens ussem assy como devem» (Códice CXXI, 2-19) y en: «maguer ayas mucho non dexes de meter mientes en lo poco» (*Flores de filosofía*) y «por que ajas muyto nom leixes de meter mentes no pouco» (Códice CXXI, 2-19).

En otros casos, las sentencias del fragmento evorense incluyen aparentes adiciones, omisiones, alteración del orden y sustituciones que no aparecen en ningún testimonio conocido de *Flores* como en: «trabájate¹² en ganar aver derechamente, commo sy syempre ouieses de¹³ beuir» (*Flores de filosofía*)/ «**prova** em ganhar **verdadeiramente** como se ouesses de viver sempre»¹⁴ (Códice CXXI, 2-19) y en «el que se arrinconca en su casa con peresa, nunca¹⁵ ha de aver cosa con que gose, ca la peresa es enemiga de las obras e¹⁶ estoruardor de las ganancias» (*Flores de filosofía*)/ «quem se **esconde** ou arrençoa em sua casa com priguica jamais nunca ganha coussa com que **alegre** ca priguica he inimiga das obras e estornador das ganças» (Códice CXXI, 2-19).

Destacan, también, los casos en los que el códice evorense parece omitir partes de las sentencias como en: «sabad que la folgura syn¹⁷ rregla¹⁸ aduse pobreza e laseria, e¹⁹ es disconcordia de flaco coraçon» (*Flores de filosofía*)/

⁶ En los siguientes ejemplos incluyo en nota al pie las variantes significativas para este análisis que Knust y Fouché registran, así como las que localicé en la transcripción de B2 de Lucía Megías (1997a).

⁷ B2 omite este.

⁸ Knust señala esta variante en h, B1 y X (1878: 76, n: 2), también aparece en B2.

⁹ aprobeçelo en B2.

¹⁰ «tanto B» (Knust, 1878: 76, n: 4).

¹¹ aquel goujerno que dios le puso eneste mundo en B2.

¹² En B2: ama.

¹³ «á durar B» (Knust, 1878: 77, n. 6).

¹⁴ Las negritas son mías, las utilizo con el fin de señalar las adiciones o las sustituciones.

¹⁵ de lieue non avra njnguna cosa con que se goze en B2.

¹⁶ e es en B2.

¹⁷ «hB omiten syn rregla» (Knust, 1878: 76, n: 19).

¹⁸ «sin rregla omed in h and B» (Fouché, 1979: 194, n: 47).

¹⁹ «En vez de: e es-aver se lee en hB tan solo: por ende» (Knust, 1878: 76, n: 20), lo mismo ocurre en B2.

«sabede que a fulgura adoz proveza e lazeria»²⁰ (Códice CXXI, 2-19); o bien, omite y altera: «sy algun bien quisyerdes aver pára tus costados á todos cabos en²¹ afanar e á lo que te viniere» (*Flores de filosofía*)/ «apara tuas costas a todos os cabos» (Códice CXXI, 2-19). Finalmente, dos sentencias del códice evorence que no aparecen en ningún testimonio conocido de *Flores* son: «nom se atrever he morte dos priguíçosos» y «a priguíça e o descuydamen-to aduz hoem a pobreza» (Códice CXXI, 2-19).

Sobre el contenido temático, en ambos textos se desarrolla la idea de la conservación del espíritu y del estado material en el ámbito del comercio, donde Dios pone a prueba a las personas. Para ello se recomiendan algunas directrices de comportamiento como ser «derecho», es decir: ser honesto, pero también: ser directo – «demandar vossa razom dereitamente» – al momento de buscar lo que se quiere conseguir, pues el desvío de este objetivo, provocado por la pereza, puede causar «pessar». Con el mismo propósito – promover que los individuos sean rectos y honestos –, el fragmento exalta los beneficios del trabajo mediante la relación entre la «aguça», la conservación del «aver» o riqueza material y la salvación del espíritu.

Como parte de esta lógica que entrelaza la presteza, el movimiento, la riqueza y la salvación, se recomienda el trabajo como un hábito necesario – una suerte de virtud – para obtener beneficios materiales y espirituales, pues reúne la presteza y el movimiento, mientras que se condena a la pereza porque conduce hacia la pobreza. Por ello, la sentencia que engloba el sentido práctico de la ley es: «la peresa es llaue de la [pobresa], e la acucia es llaue de la ganancia»/ «a priguíça he chave da proveza e aguça he chave da riqueza». Al parecer esta sentencia es la clave del texto, pues no sólo concentra el sentido de otras que promueven el trabajo y condenan la pereza, sino que también porque fue incluida dentro de los «Castigos del rey de Menton» en el *Libro del caballero Zifar*²² – junto a otras que la complementan –, lo que prueba su relevancia en la lectura medieval del fragmento de *Flores*:

²⁰ En este caso la omisión parece coincidir con h, B y B2.

²¹ «hB omiten: en-vinieren» (Knust: 1878: 76, n: 22).

²² *Flores* se ha reescrito en otros dos compendios sentenciosos y una obra narrativa: en el *Libro de los cien capítulos*, escrito a finales del XIII o principios del XIV; en un «breviario de conducta» (Haro 2011: 33) para la Orden de Santiago: los *Dichos de los santos padres*, de Pero López de Baesa, redactado entre 1327 y 1338; así como en «Los castigos del rey de Mentón», del *Libro del caballero Zifar*, compuesto en el periodo de 1320 a 1350.



demandad lo que es vuestro derechamente, e non sseades perezosos, ca la pereza es llaue de pobredad e la acuçia es llaue de la ganança; e el que se arrencona en su casa con pereza, tarde gana cossa con que goze, ca la pereza es enemiga de las obras e destruyimiento de las gananças. Ca ssabed que la folgança trae pobredat e lazeria, e el bolliçio es carrera para llegar a la ganança. (González, 2013: 320)

La refundición de estas sentencias dentro del *Zifar* muestra que el o los autores de la obra las consideraron significativas para el nuevo contexto de recepción, en el que el horizonte ético del mundo mercantil se mezclaron con el cortesano y caballeresco, debido, probablemente, al fortalecimiento del mundo mercantil y el avance social de los mercaderes, fenómeno que ocurrió por lo menos desde el XIII²³. Con el fragmento portugués de *Flores* podemos afirmar que este cruce de horizontes se extendió también hacia el de la ciencia médica, dado que el compilador del manuscrito utilizó un fragmento de *Flores de filosofía* – un «regimiento de corte» (Haro, 2011: 22) – para incluirlo en una compilación de tratados médicos. Esto supone un uso de *Flores* distinto al que se le dio en los manuscritos conocidos hasta ahora, ya que se sabía que solo se había transmitido dentro de compilaciones sapienciales (Alvar, 2002: 562).

La función de este fragmento dentro del Códice CXXI, 2-19 pudo estar relacionada con la práctica del oficio médico. Para poder explicar esto es importante tener en cuenta, por un lado, que la Medicina o Física durante la Edad Media estuvo ligada primero al mundo monástico y a los barberos y después al ámbito universitario²⁴ y, por otro lado, que se practicó en el contexto secular como una actividad lucrativa, incluso, como una práctica comercial que fue regulada mediante códigos legales. Esto lo ejemplifica muy bien el caso del médico y profesor en Medicina florentino Tommaso del Garbo, quien destacó, en parte, por conseguir su fortuna gracias a su oficio. Al respecto, Nancy G. Siraisi señala:

For Tommaso del Garbo, and unquestionably for many other practitioners, medicine was also a profession in the sense of being a money-making oc-

²³ Esto lo he probado en el *Libro de los cien capítulos* (Rodríguez, 2019) y en el *Libro del caballero Zifar* (Rodríguez, 2020).

²⁴ Un resumen completo e interesante, adecuado al contexto del Códice evorense es la tesis de maestría de Ana Marta Silva Pinto: *Fragments de medicina medieval em Portugal: Frei Gil de Santarém e o Códice evorense CXXI/ 2-19* (2016).



cupation that provided a livelihood, sometimes, as in Tommaso's case, a very good one. Medicine and law were by definition «the lucrative sciences»; and medical practitioners were often accused of avarice. (1990: 21)

Aunque es difícil generalizar el deseo de ganancia en la medicina durante la Edad Media, sí es posible afirmar que su oficio era concebido como una práctica lucrativa. Esto puede constatarse en el contexto de la Península Ibérica en las referencias al costo de las cirugías y a los contratos entre médicos y pacientes que quedaron asentadas en la *Lex Visigothorum*, también conocida como *Liber Iudicorum*, código legal que fue creado durante el siglo VII como fuero visigótico y, posteriormente, traducido al romance durante el siglo XIII en el *Fuero Juzgo* e incorporado en el *Fuero Real*, de Alfonso X, que se tradujo también al portugués durante aquella centuria.

El Libro XI del *Liber Iudicorum* está dedicado a la relación entre los médicos y los enfermos, así como a los muertos y sus sepulcros, y a los mercaderes transmarinos. Dicho libro lleva como título «De egrotis et mortuis adque transmarinis negotiatoribus». Dentro de este marco legal se pueden encontrar algunas alusiones al lucro dentro de la práctica médica, específicamente en el apartado cuatro, donde se consigna que, si el paciente muere, el médico «no reclame en absoluto la recompensa pactada» (769): «Certe si periculum contigerit mortis, mercedem placiti penitus non requirat» (XI, 1, 4 - 7: 402)²⁵; también, en el apartado quinto, donde se especifica que «si un médico sacare unas cataratas de los ojos y recondujera al enfermo a la salud anterior, que obtenga cinco sueldos de recompensa» (p. 769): «Si quis medicus hipocisim de oculis abstulerit et ad pristinam sanitatem infirmum revocaverit, v solidos pro suo beneficio consequatur» (XI, 1, 4 - 7: 402); o bien, en el apartado siete donde se pide que «si un médico tomare un discípulo para instruirlo, que obtenga doce sueldos como beneficio» (769): «Si quis medicus famulum in doctrinam susceperit, pro beneficio suo duodecim solidos consequatur» (XI, 1, 4 - 7: 402).

Estos indicios demuestran que la práctica de la medicina estaba asociada a una recompensa lucrativa regulada por la ley, tanto por ejercer el oficio como por enseñarlo, por lo menos durante el siglo VII y el siglo XIII, pues de manera semejante al *Liber Iudicorum* y al *Fuero Juzgo*, en el *Fuero Real*, que

²⁵ Todas las citas, tanto en latín como en castellano del *Liber Iudicorum* provienen de la edición de Pedro y Rafael Ramis, editada por el BOE (2015).



acota la materia del fuero visigótico en un título que contiene solo dos leyes, hay una alusión a ello. La reinterpretación alfonsí de dicho código no es tan específica en lo que respecta a la relación médico-enfermo — por ejemplo, no incluye el apartado sobre las cataratas ni el de los discípulos —, pero sí alude a la misma idea de lucro relacionada con la medicina:

Sy algun fisico o maestro de llagas tomare alguno en guarda a pleyto que lo sane, e ante que sea sano moriere de aquella enfermedat, non pueda demandar el precio que avie tajado: et eso mismo sea si puso de lo sanar a plazo sennalado, e non lo sanó. (Libro IV, Título XVI, Ley II: 146)²⁶

Con estos ejemplos podemos asumir que la medicina era concebida, en parte, como un negocio, un oficio del que se obtenía un sustento y, como lo muestra el referente de Tommaso del Garbo, también una posibilidad de hacer fortuna material, aunque esto no fuera una meta común o una idea generalizada. Es importante recordar, también, lo que reporta Nancy G. Siraishi (1990: 21): los médicos y los abogados eran, en ocasiones, acusados de avaricia.

Conclusión

Con el breve análisis del fragmento del Códice CXXI, 2-19 en este artículo resulta imposible saber si los cambios son errores o si las innovaciones son verdaderamente tal cosa, pues si bien coincide sobre todo con *B1, B2, h, X, &1* y *&2* — los dos últimos considerados como *codex opitumus* por Knust y Fouché —, no es suficiente evidencia para concluir que la versión portuguesa sea traducción de alguna de las versiones castellanas, por el contrario, a juzgar por las innovaciones que no aparecen en ningún otro manuscrito, pareciera que el fragmento del código evorense es la copia de una versión hasta ahora desconocida. Lo que sí podemos afirmar es que el *Tratado da Preguiça e Apologia do Trabalho* es una versión de la «Ley XXXVIII» de *Flores de filosofía*; con lo que los testimonios encontrados de esta obra, hasta el día de hoy, son siete manuscritos y cinco fragmentos.

Además, podemos suponer que el fragmento de *Flores* en este código pudo haber tenido una función didáctica relacionada con la práctica de la Medicina

²⁶ La cita al *Fuero Real* proviene de la edición del BOE por Antonio Pérez Martín.



como negocio, pues, si el oficio de la medicina a finales de la Edad Media fue concebido como una actividad lucrativa, sería posible que, durante la lectura y comentario del *Tratado da Preguiça e Apologia do Trabalho* se intentara transmitir el contenido que alienta a la diligencia, la presteza y el trabajo para que los receptores escuchas asimilaran estas nociones en su quehacer como médicos y pudieran así no caer en la pobreza y la perdición espiritual, pues el oficio ofrecía tanto la posibilidad de enriquecimiento como el peligro del pecado.

Finalmente, la compilación de la «Ley XXXVIII» de *Flores de filosofía* en un contexto codicológico donde predominan los tratados médicos debió propiciar una lectura de esta obra distinta a la que pudo hacerse en los otros manuscritos donde se conserva, pues en todos ellos *Flores* comparte similitudes temáticas, a las que esta obra abona con su propio contenido. Esto no sucede en el Códice evorense, donde su función no es la de sumar sus saberes al de las obras con las que está compendiada, sino la de servir como herramienta didáctica para transmitir conocimientos prácticos y espirituales relacionados con el trabajo y el intercambio comercial. Con este uso distinto de *Flores de filosofía* los saberes médicos del Códice evorense se funden con los cortesanos y los del ámbito mercantil, lo que es señal de una mezcla de contextos culturales e ideológicos a finales de la Edad Media.

Referencias bibliográficas

- ALVAR, Carlos y Lucía Megías, José Manuel (2002), *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia.
- BIZZARRI, Hugo (1995), «Deslindes histórico-literarios en torno a Flores de filosofía y Libro de los cien capítulos», *Incipit*, XV, pp. 46-63.
- (1997), «*Flores de filosofía*. Ms. Esc. S.II.13», *Memorabilia*, <<https://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Flores1.html>>, [11 de junio de 2023].
- BURGOYNE, Jonathan (1999), «Fragments of flowers: *Flores de filosofía* in the Early Modern Spain and the Scribal Revision of *El Conde Lucanor* », *La corónica*, 37, 2, pp. 5-31.
- CUNEDO DEL POTRO, Betsabé (2011), «Algunos aspectos de los manuales de mercadería. El valor del aprendizaje. La pereza es llave de la pobreza»,



- Anuario de Estudios Medievales*, 41/2, julio-diciembre, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 803-817.
- GOZALEZ, Cristina (ed.) (2013), *Libro del caballero Zifar*, Madrid, Cátedra.
- FAULHABER, Charles B. (Dir.) (1997), *PhiloBiblon*. Bancroft Library. University of California, Berkeley, <Web: <http://vm136.lib.berkeley.edu/BANC/philobiblon/index.html>> [20 de febrero de 2023].
- FOUCHÉ, Lee Thomas (ed.) (1979), *Flores de filosofía: an Edition with Introduction and Notes*, tesis doctoral, Nueva York, Columbia University.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998), *Historia de la prosa medieval castellana I: la creación del discurso prosístico*, Madrid, Cátedra.
- HARO CORTÉS, Marta (2011), «Escritura y adaptaciones de los regimientos de príncipes castellanos medievales», *Le Miroir du Prince Écriture, transmission et réception en Espagne (XIIIe – XVIe siècles)*, pp. 21-40.
- KNUST, Herman (ed.) (1878), *Dos obras didácticas y dos leyendas sacadas de la Biblioteca del Escorial*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1994), «Un nuevo testimonio de *Flores de filosofía*», *Revista de Literatura Medieval*, VI, pp. 211-223.
- (ed.) (1997a), «*Flores de filosofía*. Transcripción semipaleográfica del ms. 9428 de la Biblioteca Nacional de Madrid (ff. 1-18)», *Memorabilia*, <<https://parnaseo.uv.es/memorabilia/flores2.html>>, [11 de junio de 2023].
- (1997b), «Hacia la edición crítica de *Flores de filosofía: la collatio externa* y los modelos de compilación sapiencial», *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval: (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Santiago Fortuno Llorens, Tomàs Martínez Romero (eds.), Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 353-373.
- (ed.) (1997a), «El fragmento B2 de *Flores de filosofía*. (Ms. 6936 de la Biblioteca Nacional de Madrid)», *Memorabilia*, <<https://parnaseo.uv.es/Memorabilia/M3/Memorabilia.html>>, [11 de junio de 2023].
- PÉREZ MARTÍN, Antonio (ed.) (2015), *Fuero Real de Alfonso X El Sabio*, Madrid: Boletín Oficial del Estado, BOE.

- RAMIS SERRA, Pedro y Rafael Ramis Barceló (eds.) (2015), *El libro de los juicios (Liber Iudicorum)*, Madrid: Boletín Oficial del Estado, BOE.
- RODRÍGUEZ VICTORIA, Rafael (2020), «Política de la riqueza en el *Libro del caballero Zifar*», *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 23, pp. 223-240.
- (2019), «Una lectura en torno a la riqueza y el comercio en el *Espéculo, las Partidas, Flores de filosofía* y el *Libro de los cien capítulos*», en Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte (eds.), María Jesús Lacarra (coord.), *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 1017-1028.
- SILVA PINTO, Ana Marta (2016), *Fragmentos de medicina medieval em Portugal: Frei Gil de Santarém e o Códice evorense CXXI/2-19*, tesis de maestría, Lisboa: Universidad de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, pp. 195.
- SIRAISSI G., Nancy (1990), *Medieval and Early Renaissance Medicine*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 264.
- TAYLOR, Barry (2015), «El *Libro de los doze sabios* y *Flores de filosofía*: ¿la primera o la segunda generación de libros sapienciales castellanos?», *Memorabilia*, 17, pp. 144-153.

Emilio Carrère: cronista y guía espiritual en *Ruta emocional de Madrid* (1935)¹

RUBÉN ÍÑIGUEZ PÉREZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen: El presente artículo es un comentario de *Ruta emocional de Madrid*, poemario del escritor madrileño Emilio Carrère (1881-1947), cuya primera edición fue publicada en el año 1935. A través del análisis del texto y de la consulta de otros materiales —de estudios críticos, de autores de su generación, de otras publicaciones del propio Carrère, etc.—, sitúo la obra en su contexto histórico y literario concreto —modernismo, bohemia— e interpreto su contenido, donde concluyo que el poeta ejerce de guía-cronista espiritual (médium) de Madrid a la vez que retrata el ambiente de esta ciudad entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Comienzo el trabajo con unos breves apuntes biográficos, históricos y críticos sobre Emilio Carrère y su vinculación al movimiento bohemio. Después, también escuetamente, comento aspectos de la nueva edición de *Ruta emocional de Madrid* para luego pasar al análisis de los elementos estilísticos y temáticos de la obra y a las posteriores conclusiones y valoraciones.

Palabras clave: Emilio Carrere, bohemia, poesía, Modernismo.

¹ Obra publicada recientemente, en el año 2020, por la editorial La Felguera tras más de ochenta años sin haber sido reeditada.



Emilio Carrère: chronicler and spiritual guide in *Ruta emocional de Madrid* (1935)

Abstract: This article focuses on *Ruta emocional de Madrid*, a poem collection written by the Madrid-born author Emilio Carrère (1881-1947) and published originally in 1935. Through the text analysis and the work on other materials – taken from academic research, contemporary authors to the author, other Carrère’s publications, etc. – the collection is set in its proper historical and literary context – Modernism, bohemia, the author itself – and its content is developed and understood, concluding that the poet is a spiritual (medium) guide and a chronicler of Madrid, at the same time he portrays this city atmosphere at the end of the 19th century and beginning of the 20th. The paper starts, with some biography, history and critic notes on Emilio Carrère and his relation with the bohemian movement. After that, some aspects of the new edition of *Ruta emocional de Madrid* are traced and then there is the deep analysis of its stylistic thematic that can be found there together with a final conclusion.

Keywords: Emilio Carrere, Bohemia, Poetry, Madrid, Modernism

1. Introducción: breves apuntes sobre Emilio Carrère

1.1 Emilio Carrère: contexto, obra, temas, recepción de la crítica

Rey del refrito», «cronista de la media tostada», «noctámbulo empedernido», etc., son algunos de los sintagmas que se han utilizado para describir la personalidad y el quehacer literario de Emilio Carrère. Como señalo a lo largo del presente trabajo, todas estas etiquetas lo definen bien, pues ninguna de ellas destaca sobre las demás: se plagió a sí mismo y reutilizó sus textos, retrató los ambientes que frecuentaba –sobre todo los de la bohemia– y fue un incansable *flâneur* del Madrid de su tiempo, especialmente del nocturno –el cual, según él, le inspiraba sus mejores poesías: «y envuelto en el ropón de mi misantropía / vago en la inquietadora noche de la ciudad, / porque la noche es dulce como la soledad» (Carrère, 2018: 45), dicen unos versos de «Pórtico»²—. Respecto

² Señalan Labrador Ben y Sánchez Álvarez-Insúa (Labrador Ben y Sánchez Álvarez-Insúa, 2001: 135) que este poema, como por otra parte ocurre con muchos otros textos de Emilio Carrère, ha tenido varios títulos según la publicación en la que apareciera: «[Retrato]», «El amor de la noche» o «Alma de la noche». En este caso, el extracto que he citado proviene de la antología que realizó Rafael Inglada (Carrère, 2018),



a esto último, no resultaría descabellado considerarlo uno de los escritores madrileños por excelencia, pues la capital es tema dominante en sus textos, sean periodísticos, narrativos o líricos. Tanto es así que en 1943 fue nombrado cronista oficial de la Villa, como «justa recompensa a sus trabajos literarios sobre la historia de Madrid» (Riera Guignet, 2011: 306). Y es que Carrère apenas salió de su ciudad: desde su nacimiento, en el barrio de las Letras³, pasó prácticamente toda su vida en ella; es el lugar en el que generalmente transcurren sus poemas, relatos y artículos de prensa. A través de ellos, describe el Madrid de su época, sobre todo el bohemio y hampón, el de las calles oscuras; pero igualmente siente un gran interés por el Madrid histórico — el de los Austrias, el morisco, el del siglo XIX— y el oculto, especialmente el subterráneo: fruto de este último interés es su novela *La torre de los siete jorobados* (1920), mezcla de género fantástico y de aventuras, quizá su obra más conocida en la actualidad⁴, y en la cual también se encuentran otros de los intereses del autor: el espiritismo y el ocultismo. De hecho, fue un gran amigo de Mario Roso de Luna, el conocido «mago de Logrosán», divulgador de las teorías teosóficas en España — tradujo incluso al español varias obras de Helena Blavatsky—. A este respecto, Jesús Palacios destaca que Emilio Carrère colaboró en revistas especializadas en tales asuntos y lo considera «uno de los pioneros españoles en el periodismo paranormal» (Palacios, 2009: 12).

Todos estos elementos son bastante frecuentes en su obra. En mayor o menor medida, sus novelas, poesías y artículos están trufados de ellos, tanto los de sus inicios como los redactados en sus últimos años de vida. El poemario que analizo en el presente trabajo, *Ruta emocional de Madrid*, es un ejemplo perfecto, pues se trata de una obra publicada en 1935 cuyas composiciones poco se diferencian de las de sus inicios, de hecho, la mayoría de ellas ya fueron publicadas anteriormente — incluso en más de una ocasión—.

Pero ante todo, Emilio Carrère es conocido por su vínculo con la bohemia, sea como mero retratista o como miembro de este movimiento. Dejo este

en la que aparece con el título de «Pórtico».

³ Sobre el sitio exacto en el que tuvo lugar su nacimiento, Álvarez Sánchez (2007) sitúa el hecho en el número 4 de la calle León; por su parte, Riera Guignet (2011) lo emplaza al 7 de la plaza de Matute —eso sí, los dos domicilios están situados en la misma manzana—. Ambos autores tan solo coinciden en la fecha en que fue dado a luz.

⁴ Debido sobre todo a su adaptación cinematográfica, dirigida por Edgar Neville en 1944, y considerada una de las primeras manifestaciones del cine fantástico y de terror español.



aspecto para el siguiente epígrafe, en el que resumo las discrepancias con respecto a la adscripción o no del autor dentro de la bohemia, y simplemente destaco que por su faceta de «pintor» de esta resulta habitual que tales textos se ambienten en lugares hampones y decadentes.

Sin embargo, estos temas que tanto le atraían no eran algo exclusivo de él, pues muchos escritores de su momento se interesaron también por el hampa y por el esoterismo, especialmente los considerados modernistas. Valle-Inclán y Rubén Darío son un claro ejemplo de esto último: «La íntima amistad entre los dos se debe al mutuo interés por lo esotérico y a lo que podría llamarse “la estética del misterio”» (Granados Palomares, 2019: 58). De hecho, Emilio Carrère suele ser incluido en el modernismo, pues sus influencias son las típicas de este movimiento, especialmente la de Rubén Darío — a quien considera un maestro — y la de los poetas simbolistas franceses: Rimbaud, Baudelaire o Verlaine — de quien tradujo varias obras al español —. Para marcar aún más ese influjo galo usaba su apellido materno, de origen francés, y le puso el acento grave —Carrère—, aunque firmaba sus textos alternando el uso de este⁵.

Una de las características más destacadas de cuantas se usan para definir el modernismo es que se trata de un movimiento que tiene por objeto la «búsqueda de la belleza». Para Juan Ramón Jiménez, la «idea del modernismo [es la] gran libertad en teología, en la literatura, etc. Es una fuente de busca, de fantasía, de inspiración» (Jiménez, 1999: 143). Carrère, al igual que sus admirados poetas simbolistas franceses, buscará la inspiración y la belleza en la noche y en los ambientes marginales y sórdidos. Cabe señalar que, volviendo a Juan Ramón Jiménez, si bien este, en *El Modernismo. Apuntes de curso* (1953) (1999), lo incluye entre la nómina de modernistas, a la vez lo toma como un poeta menor y, junto a Francisco Villaespesa, los califica de «paladines fáciles del modernismo [...]. Influyen [sobre la] juventud [de] forma barata» (1999: 61). Esta consideración de Carrère como «poeta menor» será habitual por parte de la crítica. Sin embargo, si bien no es una de las figuras más representativas del movimiento, su nombre no debería ser pasado por alto, pues cabe señalar, entre otras cosas, que fue el artífice de la primera

⁵ En este trabajo opto por poner el acento en el apellido, pues pienso que forma parte del personaje que creó de sí mismo, tanto como su pipa o su famosa capa. No lo pongo, sin embargo, cuando cito otros trabajos en los que no se ha colocado.



antología española sobre poesía modernista: *La corte de los poetas, florilegio de rimas modernas* — publicada en 1906 por la editorial de Gregorio Pueyo —, en la que aparecen textos de Rubén Darío, los hermanos Machado, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Francisco Villaespesa, Pérez de Ayala, etc.

Un último apunte sobre el estilo de Carrère: su romanticismo. Este no solo se debe a la nostalgia por un pasado un tanto idealizado que desprenden sus obras, en su caso por el siglo XIX, o a los elementos fantásticos y el interés por lo marginal, propios de José de Espronceda — autor que deja su presencia, cual fantasma, en *Ruta emocional de Madrid* —; sino también porque sus descripciones de cuadros y tipos costumbristas nos recuerdan a las de Ramón de Mesonero Romanos, ambos cronistas de Madrid en sus respectivos tiempos. De hecho, Riera Guignet señala que entre las obras que Emilio Carrère consultaba para sus escritos matritenses figuraba el *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa* (1833) de Mesonero (Riera Guignet, 2011: 274).

Respecto a la crítica, esta es generalmente unánime en considerarle el escritor más popular de su tiempo, tanto por sus poesías como por sus narraciones. «La musa del arroyo» y «El caballero de la muerte» fueron poemas muy conocidos y recitados por sus seguidores⁶, quienes se los sabían de memoria. Al respecto, Rafael Cansinos Assens, quizá el autor con el juicio más duro sobre Emilio Carrère, dice con tono de sorna —y quizá con algo de rencilla personal—: «Las esquineras de San Bernardo, que admiran a Carrere y se saben versos suyos de memoria y cuando él pasa por allí, lo saludan: ¡vaya usted con Dios, don Emilio» (Álvarez Sánchez, 2007: 124). Tal era su fama que los editores estaban deseosos de publicar cualquier libro que llevara su nombre en la cubierta, y por ello sus relatos aparecieron en varias colecciones de la época como *La Novela Corta*. Pero a pesar de esta popularidad, la crítica lo ha relegado a un lugar secundario. A los juicios negativos de contemporáneos suyos, como Juan Ramón Jiménez o Rafael Cansinos Assens, podría sumarse el de autores de generaciones un poco posteriores, como Rafael Alberti: este señala que Emilio Carrère estaba incluido en la lista de los «putrefactos de Dalí» (Mainer, 1999: 212). No obstante, no todos sus compañeros de profesión fueron negativos con él, como es el caso de Ramón Gómez de la Serna, con quien además tenía una buena relación personal.

⁶ Tanto es así que Carrère fue apodado con el título del segundo: *El caballero de la muerte*.

En la actualidad, el olvido ha dado paso a una reivindicación de Emilio Carrère, o al menos a un mayor interés por su figura y obra. Muestras de ello son la labor investigadora de Julia María Labrador Ben e Alberto Sánchez Álvarez-Insúa –en este artículo cito solamente dos referencias, 2001 y 2005, de entre todo su amplio número de trabajos publicados–, la monografía de Alejandro Riera Guignet (2011), el ensayo de Jaime Álvarez Sánchez (2007), las antologías de Rafael Inglada (2018) y José Montero Padilla (1999) y la publicación de sus obras en las editoriales Valdemar, Renacimiento o La Felguera. Igualmente, hay escritores que lo han recordado o que directamente han reconocido el influjo de Carrère: Juan Manuel De Prada, por ejemplo, lo incluye como personaje en su novela *La máscara del héroe* (1996), ambientada en la época bohemia; o el caso del cantautor y poeta Joaquín Sabina, cuyas composiciones beben en algunos aspectos de las del Caballero de la Muerte, quien dijo «soy el Emilio Carrere de ahora» (Álvarez Sánchez, 2007: 134).

La poesía de Emilio Carrère resulta desde luego descuidada en su estilo, además de que recicla descaradamente sus textos, y su localismo y sus temas pueden resultar ingenuos a los lectores más exigentes. Sin embargo, cabe reconocer que su obra nunca fue pretenciosa, lo que la hace bastante accesible a cualquier lector; y no es hermética, solo hay que observar el interés del que hoy goza, porque, frente a otros autores de su tiempo, Carrère sigue interesando, resulta divertido, incluso en la cursilería de algunos de sus versos. Su humor, su ironía y sus retratos no han quedado desfasados, y son además una fuente de primera mano para conocer y recrear el ambiente del Madrid de su tiempo.

1.2 Emilio Carrère y la bohemia

De entre todas las obras consultadas para la realización del presente trabajo, es la de Jaime Álvarez Sánchez, *Emilio Carrere, ¿un bohemio?* (2007), la que ofrece el panorama más completo y detallado sobre la bohemia, la cual resume en tres puntos: a) rechazo hacia los gustos burgueses de la época; b) tradicional relación con la pobreza y el fracaso; y c) políticamente cercanos a posturas socialistas y anarquistas.

¿Y qué tiene Emilio Carrère de todo esto? Él mismo cambia constantemente de parecer y sus opiniones «oscilan desde la defensa acérrima de que fue efectivamente un bohemio que se empapó del movimiento tanto en vida



como en obra, hasta la rotunda negativa a ser considerado como parte de dicho movimiento» (Álvarez Sánchez, 2007: 166). En un retrato que hace de él José Ortiz de Pinedo, uno de los mejores amigos del poeta, dice que «era un bohemio si por bohemia entendemos indisciplina, independencia, fiera aversión al orden y el método y poco dinero en el bolsillo. Sin embargo, Carrère no fue un bohemio», pues ni bebía ni era holgazán (Ortiz de Pinedo, 1949: 49-50). Se sabe que era abstemio, pero, por otro lado, fue un reconocido noctámbulo, habitual de cafés, un amante de las callejuelas, adoraba el juego y la mujeres, etc.; aspectos que son característicos de la vida bohemia, en palabras del propio Carrère: «La noche y este ambiente [Madrid] es un excitante magnífico para mi inspiración... Mis mejores poesías las he hecho vagando por las calles, de madrugada» (Carretero Novillo, 2020: 21). Curiosamente, un contemporáneo del poeta como fue Pío Baroja relacionaba la bohemia con una vida trasnochada y callejera: «El romanticismo y la bohemia nacieron y se desarrollaron en callejuelas y lugares oscuros. El aire libre y el sol les han ido ahuyentando, desterrando» (Baroja, 2019: 80)⁷.

En este sentido, Carrère forma parte de la bohemia en cuanto a ese interés que le suscitan los ambientes marginales, como rechazo a los gustos burgueses. De ahí que me parezca acertada su inclusión por parte de Juan Ramón Jiménez dentro del grupo de los «poetas de la ciudad y los suburbios» (Jiménez, 1999: 182). Este gusto por lo marginal proviene de la Francia «simbolista y decadente de finales del XIX» (Álvarez Sánchez, 2007: 36): la representada por Paul Verlaine, Arthur Rimbaud y Charles Baudelaire. Como los modernistas, estos poetas tienen por objeto la «búsqueda de la belleza» e «irán a buscarla en ambientes sórdidos de prostitución, homosexualidad, marginación, cárceles, violencia...» (2007: 35). Autores como Alejandro Sawa, Ramón del Valle-Inclán e incluso uno tradicionalmente considerado noventayochista como Pío Baroja —lo cual muestra lo complejo de delimitar rasgos que diferencien entre Generación del 98 y modernismo— ambientaron algunas de sus obras en los bajos fondos y en los arrabales de las ciudades, mostrando así un interés por los modos de vida de las clases sociales más desfavorecidas, y también por las de los delincuentes y los *fuera de la ley*: apaches, golfos, bandoleros, anarquistas, etc. Un aspecto, este último, heredado sin duda del Romanticismo, como acertadamente apunta Servando Rocha al afirmar que,

⁷ Juan Ramón Jiménez diferencia a Pío Baroja —y también a Azorín— del resto de la bohemia madrileña por no ser trasnochadores (Jiménez, 1999: 41).



al igual que Espronceda cantaba al cosaco y al pirata, los bohemios lo hicieron a «verduleras, matarifes, prófugos, prostitutas o espadistas», e incluso a asesinos (Rocha, 2020b: 8), y pone de ejemplo el poema que Pedro Barrantes dedica al asesino José Andrés Aljide, conocido como «el Francés», y su socio José Muñoz Lopera, cuyos crímenes fueron muy populares a comienzos del siglo XX⁸. En «Himno al Puñal», el propio Barrantes escribe: «No me tachéis de insensato / ni me juzguéis criminal, / si en mi férvido arrebató / entono un himno al Puñal. / Porque, aunque siempre homicida, / es en más de una ocasión / su hoja brillante y bruñida / un signo de redención.»⁹ (Barrantes, 2020: 74). Si bien, como señala Luis Antonio de Villena, al cantar sobre los crímenes del hampa, o la *mala vida*, los bohemios no censuraban tales actos sino que los prestigiaban e idealizaban como forma de transgredir la moral y los modos de vida burgueses y el positivismo literario (Villena, 2001: 107).

Respecto a la relación pobreza y fracaso que señala Álvarez Sánchez, chocha, sin embargo, que el reconocido como el poeta más popular de su tiempo pudiera compartir tales estados de incompreensión característico de los bohemios, pues, por un lado, si bien no gozaba del aprecio de los círculos más elitistas, las clases populares lo adoraban; mientras que, por otro, a diferencia de muchos de sus correligionarios, vivió holgadamente desde su puesto en el tribunal de cuentas, hecho que le reprocharon otros bohemios, quienes lo acusaron de aprovecharse de ellos para sacar rédito como escritor. Muchos de ellos persiguieron el sueño de convertirse en literatos — un oficio en el que lo habitual es malvivir— y ser respetados, aunque generalmente lo único que encontraron fue fracaso, como le sucede al protagonista de *Declaración de un vencido* (1887), novela autobiográfica en la que Alejandro Sawa realiza una feroz crítica al respecto. De ahí que surja en ellos la figura del poeta maldito e incomprendido, representada en el personaje de Max Estrella en *Lucas de bohemia*, y ese carácter inconformista y de rechazo a una sociedad que no quiere entenderlos y los desprecia. Por ello el dolor es uno de los temas fre-

⁸ Curiosamente, en la *Antología* de Montero Padilla se recoge el artículo «Perfil burlesco» (Carrère, 1999: 356-58), en el que Carrère cuenta una anécdota sobre un encuentro con Barrantes relacionado con tal poema, incluido en su obra *Delirium tremens* (1890), mofándose de él y tildándole de mal escritor y provocador.

⁹ Este fragmento ha sido extraído de la reciente edición de *Anatemas* (1892), publicada en 2020 por Piedra Papel Libros y editada por Sergio R. Franco, quien además escribe un interesante y bien documentado estudio introductorio. Del mismo periodo, y en una muy trabajada recuperación de autores olvidados de entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, esta editorial ha publicado también recientemente los *Sonetos anticlericales* (2023) de José Nakens.



cuentas entre los bohemios, en palabras de Joaquín Dicenta: «Sufrir, luchar, vencer, tales son los deberes del artista» (Dicenta, 2020: 18). A este respecto, Álvarez Sánchez señala que «el dolor es necesario para distinguirse del resto de los intelectuales y va asociado inexorablemente a su compromiso con el arte» (Álvarez Sánchez, 2007: 84). Baste también recordar que Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (1916), uno de los tratados estéticos – y esotéricos – más importantes de la época, hace referencia al dolor de vivir para comprender y crear el arte: el propio autor sostiene que la tristeza en la que se vio cuando le cercenaron el brazo sirvió para que acudieran a él las musas (Valle-Inclán, 2017: 37). Valga igualmente una cita al enemigo de la bohemia que fue Rafael Cansinos Assens, quien en *El divino fracaso* (1918) – título poco sugerente – se mofa de esa idea del dolor como motor de creación artística:

Una noche, ¡una noche!, ante el diván en que yo estaba sentado como un mercader plácido, los poetas reclamaban su derecho al dolor y al martirio. Mientras yo, compadecido de su pobreza, de su soledad, y de la fealdad de su vida de creadores de belleza [...], mientras yo, compadecido de su antiguo dolor, mirándoles con los ojos de los antiguos benignos, quería desligarles de su heroico voto y les invitaba tiernamente a ser una vez más como los demás hombres, [...]; porque yo quería apartarlos de su eterno dolor y hacerlos, al fin, hombres juiciosos (Cansinos Assens, 2001: 283).

Se sintiera fracasado y pobre o no, Emilio Carrère sí usó el dolor bohemio provocado por estos estados como tema de sus textos, en palabras del poeta:

Amor para el dolor universal y comprensión universal... El alma abierta sobre las angustias de la carne y del espíritu, y una protesta contra esa agravación del dolor natural de la vida, que es el dolor social creado por el egoísmo y la estupidez (Carretero Novillo, 2020: 24).

A este respecto, Carrère retrata la situación de los más desfavorecidos, llega a decir: «Yo he copiado el dolor o la caricatura que pasaban por mi lado» (Montero Padilla, 1999: 31). Si bien, más que como denuncia de ciertas injusticias sociales sufridas por las clases más bajas de la sociedad, lo hace como forma de rechazo a la clase burguesa y como nostalgia por un Madrid tradicional que adora frente al nuevo que detestaba. Siente cariño por sus modos de vida, pues prefiere a la gente de los márgenes que a la cosmopolita, pero

no hay una intención de crítica transformadora, de mejora en sus condiciones, o al menos no parece que lo haga de manera clara como sí ocurre en otros poetas del periodo como Pedro Barrantes.

En el anterior epígrafe he comentado el interés que los editores tenían por publicar libros con la firma de Emilio Carrère, hecho que muestra su popularidad y que está relacionado con un aspecto tradicionalmente bohemio: la picaresca y el sablazo. Igualmente he aludido al marbete de «rey del refrito» que recibió, y es que, aprovechándose de ese afán de las editoriales por contar con sus obras entre su catálogo, Carrère «refritaba» sus textos, ya fuera rehaciéndolos, mezclando textos de varios —a modo de *collages*— o simplemente cambiando el título. El caso más conocido es el de *La torre de los siete jorobados*, cuyo manuscrito incoherente, formado por trozos de diferentes historias, tuvo que ser acabado por otro escritor: Jesús de Aragón¹⁰. Si bien su actitud es reprobable, mostró que muchos editores no leían lo que publicaban y que su interés era meramente económico. Solo en algunos casos, como el antes mentado, los editores fueron conscientes del engaño. Esto demuestra que Emilio Carrère era un escritor de subsistencia —lo cual no quiere decir que no disfrutara de su oficio—, no solo ya por sus «refritos», sino también por sus colaboraciones en la prensa o incluso poemas de encargo o por granjearse intereses, como los poemas publicitarios que realizó para el jabón Heno de Pravia¹¹ o los de corte político, precisamente el último rasgo característico de la bohemia que señala Álvarez Sánchez, el que la relaciona con posiciones políticas socialistas y anarquistas. A este respecto dice Villena:

Dos son las ideologías no espiritualistas (no esotéricas) que marcan la crisis finisecular: el anarquismo y el socialismo. Ambas pretenden dar solución a lo que se llamó, en términos de época, la cuestión social. Es decir, la necesidad de justicia e igualdad sociales de los desheredados, los oprimidos, los obreros o el proletariado, frente a una sociedad burguesa que se tiene

¹⁰ Sobre este asunto, y para comparar diversas opiniones, recomiendo la lectura tanto del prólogo que Jesús Palacios hizo a la edición de esta novela, publicada por la editorial Valdemar en 1998 —también es interesante el que escribió para el volumen de cuentos de Carrère *La Casa de la Cruz y otras historias góticas* en 2001—, como a las posteriores investigaciones de Julia María Labrador Ben y Alberto Sánchez Álvarez-Insúa: «Génesis y autoría de “La torre de los siete jorobados”» (2002) o «Nuevas pruebas documentales acerca de la autoría de “La torre de los siete jorobados” de Emilio Carrère» (2004).

¹¹ En *Son de bohemia* (2018), antología poética de Emilio Carrère editada y seleccionada por Rafael Inglada, se recogen tres de estos poemas publicitarios. Recientemente, el mismo Inglada se ha encargado de realizar una edición dedicada a estos textos dedicados al jabón Heno de Pravia: <https://www.lavanguardia.com/vida/20210130/6210287/jabon-heno-pravia-inspiraba-poemas-carrere.html>



por caduca, finalizado el siglo XIX, y que se considera el principal enemigo – la explotadora – de la clase popular (Villena, 2001: 19).

Si bien en sus primeros años Carrère compone el poema «¡Cantad, obre-ros!», influido por sus inicios de compromiso socialista, fue posteriormente virando hacia posiciones conservadoras e incluso fascistas, hasta el punto de escribir poemas enalteciendo la victoria franquista – «El desfile de la victoria» – y la ocupación nazi en Francia – «París, bajo la svástica» –. Sin embargo, a pesar de su viraje ideológico, el compromiso político es un tema más bien anecdótico en su obra.

Finalizo este apartado comentando que para pertenecer o estar ligado a un grupo determinado no hace falta cumplir con todos los rasgos que lo caracterizan. Por ello, es imposible no relacionar a Emilio Carrère con la bohemia, aunque sea simplemente como mero testigo y retratista de este movimiento, con el cual convivió y compartió intereses.

2. Sobre las ediciones de *Ruta emocional de Madrid*

He escogido para el presente trabajo la nueva edición de *Ruta emocional de Madrid* publicada en 2020 por Editorial La Felguera. En una nota al inicio del libro, su editor, Servando Rocha, señala que esta se basa fielmente en la primera edición, de 1935 y a cargo de Librería Bergua (Ediciones S. L. A.), e incluye los grabados originales de Fernando Marco¹², además de un prólogo del propio editor, de fotografías antiguas de varios lugares de Madrid que guardan una especial vinculación con Emilio Carrère y de anotaciones a pie de página de los poemas.

En la nota a esta nueva edición también se hace referencia a la segunda, publicada en 1945 por Afrodísio Aguado: «En la segunda edición se incluyeron algunos poemas más (ochenta y tres frente a los sesenta y tres de la primera), pero su contenido era disperso, en algún caso muy alejado de la temática de

¹² Estos grabados acompañan a los siguientes poemas: «La posada del puente de Toledo», «La calle del Sacramento» –la cual tiene dos ilustraciones, mostrando que se trataba de un lugar especial para Emilio Carrère–, «Madrid morisco», «Elegía del coche simón», «La Plaza del Cordón», «La campana de Palacio», «El atrio de San Sebastián», «La reja de Teresa», «La casa del “Pecado Mortal”», «Romance del marquesito burlador», «La muerte de la maja» y «El Rastro». Labrador Ben y Sánchez Álvarez-Insúa señalan que los grabados de Marco aparecen en ambas ediciones.

la obra, es decir, Madrid» (Carrère, 2020: 15). Al hablar de *Ruta emocional de Madrid* en su tesis *Ideología y texto en la obra de Emilio Carrère*, Alejandro Riera Guignet no menciona la primera edición y solo parece conocer la segunda (Riera Guignet, 2005: 163); en cambio, Julia María Labrador Ben y Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (2005) sí la citan e incluso comentan las diferencias existentes entre ambas en detalles extraliterarios como el gramaje del papel, la encuadernación, la cubierta o el tamaño del libro. Las aportaciones de estos investigadores son de gran valor por cuanto ofrecen hasta el momento la más detallada y completa información sobre las ediciones que se han publicado de la obra literaria de Emilio Carrère, labor vasta y complicada si tenemos en cuenta lo disperso de un escritor que publicó mucho y des preocupadamente —refritos, nuevas versiones, mismos textos publicados con diferentes títulos—. Estos autores señalan que solo diez de los sesenta y tres poemas recogidos en la primera edición de *Ruta emocional de Madrid* son nuevos —en la de 1945 hay dos inéditos más—, el resto pertenecen a obras anteriores o aparecieron en revistas y en periódicos (Labrador Ben y Sánchez Álvarez-Insúa, 2005: 139). Igualmente comentan que fue el último poemario publicado en vida del autor (2005: 142).

Expondré brevemente algunos casos de poemas que Emilio Carrère reutiliza en esta obra, sin embargo, no me detengo demasiado en esta cuestión ya que la finalidad del presente trabajo es la interpretación del poemario en sí. Solo quiero mostrar unos pocos ejemplos, y muy por encima, del empleo del «refrito» que tanto ha señalado la crítica¹³.

Por un lado, están los poemas que simplemente se repiten de obras anteriores, los cuales conservan el título y en los que apenas se aprecian cambios, principalmente ortotipográficos: «La plaza Mayor», «Aguafuerte taurino», «Café de Barrio», «La Cava Baja» o «Nocturno en la Plaza del Progreso». Sí resulta significativo un cambio que se aprecia al comparar un mismo verso en dos versiones de «Barrio latino matritense» —una composición de especial importancia por ser la que inaugura *Ruta emocional de Madrid*—. El verso 57 de la edición de 2020 dice: «donde los zorrillistas y los salmeronianos» (Carrère, 2020; 71); mientras que en la antología *Son de bohemia* aparece: «donde

¹³ He realizado la comparación de los poemas de la presente edición de *Ruta emocional de Madrid* con los de las antologías de Rafael Inglada —*Son de bohemia* (2018)— y de José Montero Padilla —*Antología* (1999)— y del poemario de Carrère *Panderetas de España* (1930?).



los *lerrouxistas* y los *salmeronianos*» (Carrère, 2018; 115). *Ruta emocional de Madrid* fue publicado en 1935, en pleno clima de crispación política y de preguerra, quizá por ello la omisión de la referencia a una figura política tan controvertida como la de Alejandro Lerroux.

Por otro lado, hay varios poemas que ya fueron publicados en obras anteriores pero que en esta aparecen con el título cambiado y con ligeras correcciones métricas y léxicas, que no de contenido: «La calle del Sacramento», «Muecas del hospital» o «El Rastro» son en realidad nuevas versiones de los poemas «La calle encantada en el tiempo», «Hospital provincial» y «Estampa tragicómica del Rastro». Más llamativos son los casos de los poemas «Varios cafés» y «El atrio de San Sebastián»: en el primero, una nueva versión de la viñeta modernista «Crónica y responso a los cafés románticos», se modifican varias estrofas que hacen referencia a nombres ilustres de la literatura de su tiempo – Alejandro Sawa, Bello, Pío Baroja, Azorín, Valle-Inclán, etc. –, y llama la atención por cuanto algunos de estos nombres aparecen o desaparecen en una u otra composición; en el segundo se reciclan, eliminan y modifican estrofas de «La torre desaparecida», al que se añaden además estribillos, dando lugar a un poema diferente pero que en realidad versa sobre el mismo tema que aquel.

3. Análisis de *Ruta emocional de Madrid*

He comentado que el arte modernista tiene por uno de sus objetos la «búsqueda de la belleza» y he expuesto unas palabras de Juan Ramón Jiménez al respecto en su célebre *El modernismo. Apuntes de curso* (1953): «Es una fuente de busca, de fantasía, de inspiración» (Jiménez, 1999: 143). Emilio Carrère, como buen espíritu de tal cosmovisión estética e intelectual, encontró esta belleza en Madrid, la ciudad donde nació y vivió. Las impresiones que le produce la contemplación de diferentes lugares emblemáticos de la capital española son el motor que inspira su labor creativa. El título de la obra alude a esas «emociones» que el poeta describe al fijarse detenidamente en los edificios y las calles que forman la ciudad por la que pasea. Carrère es, como lo describe Riera Guignet, el «eterno observador de la vida que pasa» (Riera Guignet, 2011: 174), porque si bien Madrid es su inspiración y tema frecuentísimo de sus escritos, veremos que el tiempo, cuyo transcurso lo aniquila



todo, también está presente a lo largo de *Ruta emocional de Madrid*, de ahí la evocación a sucesos legendarios e históricos y la nostalgia que algunos de sus poemas desprenden por el Madrid del pasado, no solo en cuanto a los hábitos y costumbres de la gente, sino a la estructura de la propia ciudad que poco a poco va cambiando: frente a la novedad de proyectos urbanísticos como la Gran Vía o el metro, Carrère destaca el Madrid de estrechas y oscuras callejuelas, el de edificios como la Casa del Pecado Mortal¹⁴ o medios de transporte como el coche simón.

Teniendo en cuenta esa labor retratista del yo poético, la modalidad discursiva dominante en *Ruta emocional de Madrid* es la descriptiva. Emilio Carrère representa en palabras lo que ve y lo que siente, hay evocación, una transmisión de emociones que va muchas veces más allá de los sentidos ordinarios, donde llega incluso a actuar como una especie de médium para describir hechos del pasado y poder así retratar sus fantasmas. Sin embargo, aunque lo simbólico está más que presente, el poeta tiene preferencia por un léxico llano, coloquial, sin ambigüedades semánticas; lo más complejo reside en el empleo de formas características del lenguaje del hampa, por cuanto esta jerga pueda sonar extraña a quienes desconozcan este nivel sociolingüístico, sin olvidar el hecho de que, con el paso de los años, muchos de estos vocablos se encuentran en desuso o han cambiado su significado. No obstante, el poder evocador y espiritual de sus retratos tiene un gran lirismo, halla lo inefable en lo cotidiano. Lo bello de su creación está en hacer viajar al lector, en la trascendencia del cuadro (espacio) detenido en el tiempo. Al hablar de estética moderna, el profesor José Domínguez Caparrós señala que «el espacio y el tiempo son considerados por Kant como los únicos elementos de la estética trascendental» (Domínguez Caparrós, 2011: 47). Es decir, unir espacio y tiempo mediante el retrato, por ello a Carrère no le hace falta abusar de metáforas o sinestesias, tampoco palabras con múltiples significados o referencias a realidades metafísicas. Valle-Inclán al definir su visión del modernismo comenta:

La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas

¹⁴ Fue un edificio, situado en la desaparecida calle del Rosal, que obsesionó a Emilio Carrère por los misterios y leyendas que lo rodeaban y que fue derruido en las obras de construcción del tercer tramo de la Gran Vía. Esta casa albergó a la Real Hermandad de María Santísima de la Esperanza y Santo Celo en la salvación de las Almas, un lugar que acogía a solteras embarazadas y exprostitutas.



en el número y en la intensidad. Hay poetas que sueñan con dar a sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua. (Valle-Inclán, 2020: 104).

Puede deducirse así que la forma que Emilio Carrère tiene de conjugar diferentes artes es a través de sus retratos, pues su verso se asemeja al trazo del pincel, algo que nos remite al tópico horaciano *Ut pictura poesis* y a la clásica definición de Simónides de Ceos de la poesía como la pintura que calla. El yo del poeta pinta con palabras lo que contempla: en su caso, el entorno urbano y quienes los habitan; y lo hace a la manera de un artista que, sentado frente a su caballete, va retratando aquello que está observando. Su finalidad, lograr que tales estampas queden inmortalizadas, perduren en el tiempo.

3.1 *El yo poético como guía, contemplador y retratista de Madrid*

El poeta actúa como observador y retratista de los ambientes que frecuenta. Describe el Madrid de su tiempo, especialmente el bohemio y el de las clases bajas, pero también el del pasado, con poemas que narran sucesos legendarios o de suma importancia histórica que tuvieron lugar en ciertos espacios tiempo atrás. La contemplación de un espacio concreto de la capital —la Plaza Mayor, la calle del Sacramento, El Rastro, el Madrid de los Austrias, etc.— inspira a cada una, varias en algunos casos, de las composiciones de la obra. Esta es una «Ruta emocional», tal como sugiere el título, y el yo del poeta conduce al lector por las calles que debe transitar, ejerciendo así de «guía espiritual».

He mencionado anteriormente que la fascinación de Emilio Carrère por Madrid está presente en toda su obra, algo que lo emparenta literariamente hablando con su admirado Ramón de Mesonero Romanos, autor de las célebres *Escenas y tipos matritenses*. Decía este en su artículo «Madrid a la luna» que «Madrid es para mí un libro inmenso, un teatro animado, en que cada día encuentro nuevas páginas que leer, nuevas y curiosas escenas que observar» (Mesonero Romanos, 1993: 315), afirmación que seguramente compartía Carrère. Pero no solo su labor como cronista de la Villa influye en el poeta, sino también su costumbrismo y su forma de retratar escenas y tipos: en ambos autores el retrato está exento de una finalidad política y social —a diferencia del costumbrismo satírico de Larra, que pretendía corregir los defectos de la gente—, en Carrère es incluso menor, aunque tanto

en este como en Mesonero haya de fondo un rechazo hacia una determinada clase —la media, la burguesa—, solo que el primero opta por obviarla frente a clases más bajas, cuando no suburbiales y marginales, mientras que el segundo la parodia. Ambos optan igualmente por un humor más amable en sus retratos. Mesonero Romanos es una de las fuentes de las que bebe el romanticismo que desprenden los poemas de Emilio Carrère, al igual que su admiración y nostalgia por el Madrid del siglo XIX, pero igualmente hay que aludir al casticismo de los sainetes de Ramón de la Cruz, sobre todo por la presencia de la «manolería» en los varios poemas que Carrère dedica al barrio de Lavapiés.

Otro aspecto clave, muy de su tiempo y que debe tenerse en cuenta, es la contemplación, como bien señala Juan Ramón Jiménez: «un contemplador de un paisaje como son los poetas modernos... Generalmente el paisaje, la sensación del paisaje, es una cosa más bien moderna» (Jiménez, 1999: 52). La contemplación, junto al «quietismo estético», son dos concepciones destacadas en el tratado *La lámpara maravillosa* de Ramón del Valle-Inclán, autor que Carrère admiró y con el compartió intereses intelectuales: «La Contemplación es una manera absoluta de conocer, una intuición amable, deleitosa y quieta, por donde el alma goza la belleza del mundo, privada del discurso y en divina tiniebla: Es así como una exégesis mística de todo conocimiento, y la suprema manera de llegar a la comunión con el Todo» (Valle-Inclán, 2017: 31). En esta obra, Valle-Inclán, cuando expone la noción de «quietismo estético» —que define de un modo esotérico y gnóstico como aquello que avanza sin moverse, como no afectado por el paso del tiempo—, contempla y describe la ciudad de Toledo y las emociones que esta le sugiere: «Toledo es alucinante con su poder de evocación. Bajo sus arcos poblados de resonancias, se experimenta el vértigo como ante los abismos y las deducciones de la Teología» (2017: 117). A este respecto, José-Carlos Mainer, al hablar del interés de la generación de Fin de Siglo por la observación del paisaje, menciona «la captación del detalle y la muy modernista “sensación de lo efímero”» (Mainer, 1999: 126) de algunos de estos autores. Esa «sensación de la efímero» se aprecia también en los paisajísticos versos de *Ruta emocional de Madrid*.

Un aspecto interesante del modo de retratar de Emilio Carrère, y uno de sus mayores logros, es la perfecta conjunción entre el ambiente que describe y el tipo de gente que lo frecuenta: los cafés con sus tertulianos, las calles oscuras



con su «golfemia»¹⁵ o, en un plano más fantástico, los lugares emblemáticos de Madrid con los fantasmas que los habitaron. Es decir, hay una fuerte relación entre tipo y cuadro que muestra su valor como contemplador de detalles. Lo hace de manera distanciada, hay aprecio y admiración por quienes retrata, pero no se pone a su altura, e incluso a veces los pinta de manera un poco caricaturesca y exagerada. Nada se le escapa, apunta todo lo que percibe, como señala Enrique Serrano Asenjo: «Carrere dedica una cierta atención al medio ambiente o al espacio que propicia dicha especie» (Serrano Asenjo, 2018: 139).

Pongamos ahora unos ejemplos del retrato carreriano: «Madrileño barrio latino, / tan pintoresco y tan genuino / en torno a la Universidad, / con sus chirlatas, sus chiscones, / yacijas de golfas y hampones / los billares con sus buscones / y sus patios de vecindad» (Carrère, 2020: 69). Estos versos pertenecen a la primera estrofa de «Barrio latino matritense», poema que inaugura *Ruta emocional de Madrid* —además de uno de los más conocidos de Carrère—, y en él podemos apreciar su proceder: cómo pasa de una vista general del espacio lírico a entrar luego en los detalles y las gentes que lo forman. En esta estrofa se aprecia la mentada relación de tipos con cuadros: «chirlatas», «chiscones» y «billares» son frecuentados por «golfas», «hampones» y «buscones». El ambiente de los barrios bajos y del lumpen es recurrente en los textos de nuestro autor, describe sus aspectos y sus comportamientos con gran detallismo, mismamente la segunda parte del poema comienza con el verso «Barrio golfo de noche, bajo de farolas» (2020: 71), pero puede apreciarse a lo largo de todo el poemario, como sucede en «Un patio de vecindad en la calle de la Fe»: «Calle chula y rabanera; / las comadres en la acera, / [...] Gandules a la bartola» (2020: 73). Son llamativos los dos sonetos de «Estampa dieciochesca de la pradera de San Isidro» porque, al margen del «pueblo», de las gentes humildes, ofrece el retrato de un espacio donde se reúnen diferentes clases y tipos de personas, mostrando el rechazo profundo que existe entre ambas: «Gentiles currutacos, madamas presumidas / pasan, al regocijo plebeyo indiferentes» (2020: 113). Se nota en estos versos una muestra del aprecio que don Emilio sentía por las clases populares, las cuales opone al elitismo de las más altas.

Otro ejemplo interesante es el de «La posada del Puente de Toledo», cuya estampa tiene lugar en el interior de una posada y que define en la primera

¹⁵ Palabra compuesta a partir de los vocablos «golfería» y «bohemia».



y última estrofa como «Lienzo español». Al igual que en «Barrio latino matritense», el poeta comienza describiendo el espacio como si de un plano general cinematográfico se tratase — «La posada / con su enorme portalada / y basta corralada que dora el sol» (2020: 79) —, para posteriormente fijarse en los detalles — las guitarras, las jarras de vino, el pan, el caldo — y en los personajes y sus comportamientos, con unas descripciones un tanto goyescas: una «moza tosca», unos «palurdos con anguarina», unos «mangantes», unos «soldados y pordioseros». Menos detallado, pero similar, es el soneto dedicado a «La Cava Baja», en el cual de nuevo pasa de lo general a lo particular, ofreciendo así un cuadro de los mesones y las posadas de la calle, para luego hablar en el terceto final de los frecuentadores nocturnos de estos establecimientos: «cuando en la noche un pícaro trajinante rijoso / anda buscando a tientas el cuarto de la moza» (2020: 195).

Hay, pues, aparte de un interés antropológico, un punto cómico en muchos de los retratos, pero es un humor amable, sin la mordacidad de la sátira. El poeta describe todo este universo con cariño y con conocimiento de causa, pero sin moralina ni intención de remover conciencias ni poniendo el foco en los males para corregirlos, como haría un autor naturalista. Se trata de una voz que se encuentra en las antípodas del positivismo — de hecho, como buen modernista, lo rechaza —, lo que hace es idealizar unos modos de vida y una ciudad que poco a poco van desapareciendo. Junto a lo histórico y lo misterioso, Carrère siente que en lo marginal y en la vida «sencilla» de las clases bajas se encuentra el Madrid auténtico, en contraste con la vida moderna y cosmopolita de la burguesía y la aristocracia, una nueva metrópoli que se levanta sobre las ruinas de la antigua.

Esa «ciudad que poco a poco va desapareciendo» guarda relación con la «sensación de lo efímero» de la cita extraída de Mainer, del pasado que solo puede volver mediante la evocación o el recuerdo, por ello Carrère recurre también a sucesos históricos o a la nostalgia por los objetos que ya no son útiles en los tiempos que vienen. Dejo los poemas del Madrid histórico para el apartado 3.2.2 y me centro en esos cuadros de costumbres en los que presente y pasado conviven. He seleccionado dos textos concretos de *Ruta emocional de Madrid*: «El Rastro» y «La Plaza de la Cebada». El primero comienza con el ya mencionado recurso del plano general del lugar concreto de Madrid que se dispone a retratar para, seguidamente, detenerse en la descripción



de los tipos que lo frecuentan y de los detalles que componen tal hábitat. Al hablar de los tenderetes del Rastro, el poema adquiere un tono existencialista cuando el poeta contempla los objetos de segunda mano que se venden en tales negocios: «Taladrante hacinamiento; / residuos de tantas vidas / destruidas; / cada cosa es un lamento; / cada ajuar amontonado, / en montón indescriptible, / tiene un dolor indecible / de despedida al pasado» (2020: 102). Carrère siente las vidas de los que ya no están corpóreamente a través de cosas que les pertenecieron y eso le transmite tristeza: «Lo que sobra, lo que queda, / todo impregnado en llanto» (2020: 102). Le horroriza que tales objetos, que de alguna manera conservan algo del espíritu de sus poseedores – una visión un tanto gótica, en lo que se refiere a la idea del fantasma (pasado) que mora algo –, se vendan como si nada: «¡Mucho horror amontonado / por un poquito de cobre» (2020: 103).

Cabe hacer un inciso para comentar que los objetos forman parte también de ese Madrid que desaparece ante la llegada de la modernidad, la industrialización y las máquinas. Carrère siente precisamente una fascinación por aquellos objetos que han sido sustituidos o que resultan inservibles, caso del coche simón que da paso a los nuevos medios de transporte como el metro o el automóvil –en el apartado 3.2.2 cito el poema «Elegía del coche simón»–. Para el poeta, estos objetos ya inútiles u obsoletos representan una añoranza por un Madrid auténtico, relacionado con lo artesanal, lo tradicional y lo humilde frente a lo industrial, lo globalizado y lo cosmopolita en que va transformándose la urbe. Poseen un valor mágico por cuanto son objetos que al contemplarlos permiten evocar ese Madrid de antaño. Sin embargo, Carrère siente también fascinación por aquellos objetos que perduran, que siguen teniendo una utilidad, para él estos poseen también un valor mágico, pero diferente, ligado a sus intereses teosóficos y espiritistas: caso del reloj o del espejo – me detendré en estos en el epígrafe siguiente –.

Este rechazo conecta con las ideas de un movimiento de su época que reflexionó sobre los efectos de la industrialización, tanto en la producción como en el consumo, y propuso una recuperación de los modos de creación y de fabricación artesanos: me refiero al Arts & Crafts, con William Morris a la cabeza, quien se interesó tanto en la artesanía como en el diseño gráfico,



el mundo textil o la arquitectura (Fanjul, 2021)¹⁶. Aunque sin el ideario político de Morris, sí Carrère comparte su visión de la arquitectura y el trazado urbano más *artístico* y *artesanal* frente a las nuevas construcciones: prefiere refugiarse en el barrio latino o en la casa del pecado mortal frente a la modernidad de una Gran Vía cuyas obras arramplaron con gran parte de esas callejuelas por las que tanto gustaba frecuentar el escritor. Es llamativo al respecto, por ejemplo, el soneto «La Plaza de la Cebada», por cuanto es a la vez un retrato del pasado y del presente de este espacio madrileño: donde en un viejo café aprecia «sobre los muros, pinturas de un Madrid que ya se fue» (Carrère, 2020: 161), donde «rabaneras» y «manolería» comparten espacio con los fantasmas de aquellos que fueron ejecutados tiempo atrás en la plaza: «Las horcas, donde en racimos bailaron los liberales, / entre un triunfo de cogullas, de roquetes y sayales, y de lívidos hermanos de la Paz y la Caridad» (2020: 161). He aquí otro aspecto que interesó enormemente a Emilio Carrère: el Madrid lúgubre de los ajusticiamientos públicos y de la Inquisición.

3.2 Lenguaje y temas. Madrid bohemio, histórico y misterioso. Pasado y presente.

Madrid es el tema principal del poemario, o su protagonista más bien. Y junto a este, el tiempo, no tan omnipresente como la urbe pero sí ligado a ella, por cuanto retrata una ciudad que va desapareciendo para ser sustituida por otra muy diferente. Carrère nos describe así dos mundos en Madrid, coincidentes con dos planos temporales: por un lado, el bohemio y hampón, el cotidiano, y relacionado con su presente; por otro, el Madrid del pasado, histórico y legendario, el cual es evocado al observar detenidamente un lugar emblemático en el que tiempo atrás ocurrió un suceso significativo de la ciudad.

He aludido a la importancia que la contemplación y los sentidos tuvieron en la creación modernista, por cuanto a través de ellos se intenta llegar a realidades que van más allá de la corpórea, en busca de una trascendencia artística; y he expuesto ejemplos de contemplación cuando hablaba de las

¹⁶ Aparte del interesante artículo de Sergio C. Fanjul sobre William Morris que utilizo como referencia, perfecto para un primer acercamiento a su obra, contamos con varias traducciones al español de sus obras publicadas por la editorial Pepitas de Calabaza.



descripciones que el poeta hace en sus cuadros; en cuanto a los sentidos, cobran especial importancia la vista, el oído e incluso el olfato: «humazo y densos olores / de fritanga – gallinejas / y mollejas –» (Carrère, 2020: 89), comenta del aroma que se desprende en «El Avapiés». Destacable también es la presencia de lo espiritual y lo misterioso, ligados a ese Madrid oculto y lúgubre. Si bien este último va de la mano con el plano histórico y legendario, de recreación del pasado, de evocación de los fantasmas pretéritos, cabe señalar que este sentido mágico y simbólico de muchas imágenes también se deja ver por el Madrid hampón y bohemio: caso por ejemplo de la luna, pues su luz, al permitir ver en la oscuridad de las callejuelas de noche, facilita el acto de observar tanto a seres espectrales como a las gentes noctámbulas – como señalo en los casos de «La Plaza Mayor» o «La calle del Sacramento», expuestos en los apartados 3.2.1 y 3.2.2 –. Muy presentes en el poemario, tanto la luna como la noche forman parte de la atmósfera de ambos mundos, el hampón y bohemio y el fantasmal-espiritual.

Respecto a este último, diferentes críticos lo relacionan con el interés que Emilio Carrère sintió por figuras como Allan Kardec o Helena Blavatsky, quienes fundaron y difundieron doctrinas como el espiritismo, la teosofía o el rosacrucismo. A este respecto resulta interesante el trabajo de Marta Ferrer Gómez (2013), quien analiza el influjo del simbolismo ocultista en Ángeles Vicente y en Emilio Carrère y habla de objetos e imágenes característicos de esta tendencia como el reloj; este aparece en varias ocasiones en *Ruta emocional de Madrid*, incluso su presencia sirve de inicio de algunos poemas como «Nocturno en la Puerta del Sol» – «El gran reloj, en las sombras, parece una ruleta» (Carrère, 2020, 159) – o «La cita frustrada» – «El reloj devana la vieja madeja / de la vida humana con un son de queja» (2020: 221) –.

Junto al reloj aparece también el espejo: «¿Qué amarga caricatura, / espejo, me ofreces hoy / que al asomarme a tu fondo parece que no soy yo?» (2020: 253), en «El espejo y el reloj». Sobre el valor simbólico de este objeto, de carácter adivinatorio, comenta Alexandrian unas palabras que encajan perfectamente con el estilo de Carrère: «Los aficionados percibían realmente visiones de sucesos y personajes históricos en los espejos, pero no como en una pantalla de televisión: la contemplación fija de un plano espejante provocaba en ellos una sugestión hipnótica que terminaba en alucinación» (Alexandrian, 2014: 330). En «Café del barrio» escribe: «El reloj de sus vidas se ha parado, y su es-

pejo / cuando sobre él proyectan, el rostro triste y viejo, / tiene la compasión / de adular su trivial vanidad de mujer / y ven en el cristal lo que quisieran ser / en vez de lo que son» (Carrère, 2020: 252). He comentado en el anterior epígrafe las diferencias que, dentro del poemario, existen respecto al valor mágico entre los objetos que desaparecen y los que aún tienen una utilidad. Estos últimos son utilizados como símbolos del paso del tiempo en un sentido existencialista, muestran el deterioro y la vejez del ser humano. Una referencia a que con el paso de los días la muerte se encuentra más cerca, por ejemplo, en «Hojas de calendario», dice el poeta: «Las hojas del calendario / con el viento lo van; / las horas de nuestra vida / ¿qué viento las llevará» (2020: 257). Este poema, «Aquelarre» y «Paz conventual» cierran *Ruta emocional de Madrid*, los tres se caracterizan precisamente por un tono bastante existencialista y por la presencia de la muerte, del fin, como expresa la última estrofa del poemario, de «Paz conventual», la cual dice: «Y que jamás sintió, en su gran dulcedumbre, / sobre su carne de hombre, la pregunta de lumbre: / —¿Para qué habré venido a la vida... y por qué?» (2020, 260).

He comentado también el caso del poema «La plaza de la Cebada», en el que el Madrid del pasado y del presente se entremezclan, mediante objetos, oficios y locales que desaparecen o se transforman. Pero, al margen de símbolos, la muestra más evidente de ese interés por el tiempo, por su paso, son los poemas de recrean hechos históricos.

Cierro este apartado mencionando el poema que cierra la obra: «Paz conventual». Un poema existencialista y de impronta mística — con referencias a realidades extracorpóreas, a la luz de Dios, a la astrología —, sobre la muerte y el sentido de la vida, que sirve de epílogo y de declaración de intenciones a Emilio Carrère con esta obra, pues los dos tercetos finales parecen indicarlo: «¡Oh! Quién pudiera ser el monje solitario / que haya toda la ciencia en su viejo breviario / y sabe ver a Dios con la luz de su fe. / Y que jamás sintió, en su gran dulcedumbre, / sobre su carne de hombre, la pregunta de lumbre: / —Para qué he venido a la vida... y por qué» (2020: 259-260). El poeta describe sus experiencias como un místico con su breviario con el fin de que otras personas lleguen también a ellas al explorar ese Madrid que fue y no volverá a ser. Solo mediante la invocación que supone el acto de lectura, o recital, se puede devolver a aquellas realidades a la vida, como sucede con Augusto Pérez, el protagonista de *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno.



3.2.1 *Madrid bohemio*

Perteneciera o no a la bohemia, lo que resulta innegable es el gran valor de la poesía de Emilio Carrère como retrato de este movimiento. Es un hábil observador y la verosimilitud de sus estampas reside en la coherencia habida entre los ambientes que describe y quienes los frecuentan. A este respecto, en el apartado 3.1 expuse, al ejemplificar la labor retratista del poeta, ejemplos de ese Madrid hampón y de clases humildes en poemas como «Barrio latino matritense» o «Un patio de vecindad en la calle de la Fe».

Carrère siente una especial predilección por el Madrid nocturno y trasnochador —el de las callejuelas siniestras, cafés, locales de juego, prostíbulos, arrabales, casas de dormir— y por los entes hampones que los habitan: rameras, mangantes, mendigos, apaches o navajeros. Al igual que su admirado Verlaine, como señala Riera Guignet, Carrère «hará de las clases marginales su bandera contra los acomodados burgueses» (Riera Guignet, 2011: 119): «y siempre por los rincones / hay traperos y ladrones / que les muestran a hurtadillas / el fruto del choriceo» (Carrère, 2020: 101), dice en «El Rastro»; «Solar de la bigardas y la pobretería; / plantel de las busconas y de los galloferos / que reviven un clásico lienzo de picardía / en el abigarrado rincón de Cuchilleros» (2020: 183), comenta en «La Plaza Mayor», poema en el que se representa perfectamente la idea de la noche y la oscuridad como invocadora de la delincuencia y de lo marginal: «[...] a las horas nocturnas, / se oye un coro de lentas saetas taciturnas, negras coplas que lloran el dolor de la vida / canalla y de la carne placentera y podrida. / ¡Canción de la canalla! Negros ojos de crimen / y de lujuria [...]» (2020: 183). Los tipos pertenecientes al lumpen son descritos con adjetivos como «siniestros» o «harapientos», sus acciones son «gemir» o «blasfemar» y solo parecen sentir «angustia», todos vocablos de un campo semántico que remite al dolor, algo que encaja con la ya citada afirmación carrèriana: «Yo he copiado el dolor o la caricatura que pasaban por mi lado» (Montero Padilla, 1999: 31). Todos los elementos componen el ambiente de un cuadro oscuro, feísta, de un tenebrismo que lo emparenta con las pinturas de José Gutiérrez Solana —contemporáneo de Carrère y con quien coincidió en tertulias—. Este universo desaparece con la luz del sol: «Amanece. En la plaza melancólica y vieja / se abre la puerta roja de un hosco cafetín. Los miserables duermen [...]» (2020: 184).



Otro aspecto ligado a la bohemia es el ambiente de los cafés, con sus tertulias frecuentadas por los artistas, literatos e intelectuales de su tiempo. Si bien son varios los textos sobre este tipo de locales —como «Café del barrio»—, de entre todos, el más interesante es «Viejos cafés». Este detalla cómo eran —o cómo veía él que eran— las tertulias de su tiempo, cita algunos de los cafés más emblemáticos —Suizo, Nuevo Levante, Parnasillo, de Prasa, San Bernardo— e incluso menciona a varios personajes ilustres que asistían a estas reuniones: Rubén Darío, Azorín, Luis Bello, Camilo Bargiela o Valle-Inclán¹⁷. Sin embargo, aparte de la finalidad inmortalizadora del poeta, hay también una reivindicación del café como lugar de encuentro cultural, cuyo papel, de espacio que acogía las tertulias, resulta de importancia en la historia de la literatura y de las artes, y pone de ejemplo a Gustavo Adolfo Bécquer: «¡Por lo que soñó Bécquer en un rincón del Suizo / lloremos en las ruinas de los cafés románticos!» (2020: 225). Pasado y presente vuelven a mezclarse, escritores románticos y bohemios compartiendo un mismo espacio, el poeta *llora las ruinas* de un lugar que ya no puede existir más que en versos, que forma parte de ese Madrid que desaparece. Los clásicos de la literatura forman también parte de esos espíritus que Carrère invoca al cantar el Madrid histórico y misterioso, sobre todo aquellas figuras que, como José Cadalso, tuvieron una vida de leyenda.

Emilio Carrère retrata la bohemia, el hampa y la vida cotidiana de las clases bajas no solo como mero pintor de los ambientes que frecuentaba y las gentes con las se relacionaba, sino porque veía en los márgenes el Madrid auténtico, en contraposición al aristocrático y burgués. Muchos de esos retratos están realizados desde una perspectiva distanciada, incluso con cierta superioridad que le permitía a veces mofarse o describir los defectos de una manera exagerada, sin embargo, tras ellos se esconde una transgresión de la moral burguesa al tener como protagonistas precisamente a las capas bajas de la sociedad.

3.2.2 Madrid histórico, legendario y misterioso

Emilio Carrère recurre al pasado para evocar el Madrid que una vez existió. Su finalidad es preservar el componente legendario y mágico frente a las

¹⁷ En el segundo epígrafe comento las diferencias entre este poema y otra versión del mismo titulado «Crónica y responso de los cafés románticos». En esta última, a diferencia del texto que aparece en *Ruta emocional de Madrid*, se encuentran presentes, por ejemplo, Alejandro Sawa y Pío Baroja.



novedades de la modernidad que desde su punto de vista ponen en riesgo su existencia. Para el poeta, a la capital la caracterizan lo oculto, lo misterioso y lo siniestro, y por ello actúa como si de un médium se tratara. Cada poema es un punto en el mapa de la ciudad, una invocación de aquellos fantasmas y lugares escondidos, cuando no ocultos bajo tierra — como sucede en su conocida novela *La torre de los siete jorobados* —. A este Madrid solo se puede llegar a través de la historia y de las leyendas, es decir, de los relatos que se conservan, pues al quedar registrados, física u oralmente, han conseguido traspasar el tiempo. Al contemplar un espacio concreto de la ciudad, el poeta comenta hechos históricos o actividades que tuvieron lugar en él — crímenes en «La calle de Toledo» o la ejecución de la liberal Mariana Pineda en «Madrid fernandino» —, y lo mismo hace con edificios que dejaron de existir — «La casa del “Pecado mortal”» — e incluso árboles — «El ciprés de Francelisa», inspirado en el emblemático ciprés calvo del Parque del Retiro, el cual alberga conocidas leyendas sobre la ocupación francesa de la capital durante la Guerra de la Independencia Española —. Como ya comenté, Carrère siente tristeza al ver cómo ciertos objetos del siglo XIX se encuentran al borde de la extinción, como sucede con «Elegía del coche simón»: «El Madrid viejo va a enterrar contigo / rodante cronicón / de las tragedias y las alegrías / del siglo diez y nueve que pasó» (2020: 109). Hay nostalgia, añoranza por el pasado frente a un presente — del futuro no habla — que detesta: «la “vedette” de París y la “girl” de Nueva-York; / cinta de cabaret, musa superficial, / y la jazz catastrófica con su horrendo estridor» (2020: 248), rezan unos versos de «La muerte de La Maja» al hablar de las nuevas tendencias que vienen a sustituir a las tradicionales que conoció. En palabras del propio poeta a través de Riera Guignet: «Preferimos el viejo Madrid, que si a trechos se cae de viejo tiene para nosotros un hechizo evocador» (Riera Guignet, 2011: 234).

En Carrère lo histórico va de la mano de lo lúgubre y lo misterioso. Del primer aspecto caben resaltar poemas como «El atrio de San Sebastián», lugar donde estuvo enterrada la María Ignacia de José Cadalso — hecho que supuestamente le inspiró *Noches lúgubres* (1789-1790) —, pero sobre todo aquellos que hacen referencia a la inquisición o a ejecuciones públicas como «Madrid fernandino» o «La sombra del Hechizado en la Plaza Mayor», este último comienza de una manera terrorífica: «Huele a carne quemada. El rey nuestro señor / ha hecho quema de brujas en la Plaza Mayor» (Carrère, 2020: 205). Junto a monarcas como Fernando VII o Carlos II, otros personajes histó-



ricos y literarios cobran vida en *Ruta emocional de Madrid*. He citado a Bécquer y a Cadalso, pero este último, en «El atrio de San Sebastián», comparte protagonismo junto a Tomás de Iriarte, Nicolás Fernández de Moratín, Francisco de Quevedo y Miguel de Cervantes. Pero si un periodo literario interesa a Carrère ese el Romanticismo, y prueba de ello es, entre otros, el soneto «La reja de Teresa», dedicado a Teresa Mancha, amante de José de Espronceda.

Todos estos personajes y hechos son evocados de una forma que convierte al poeta, como he dicho, en una especie de médium que intenta devolverlos a la vida por medio de sus versos. Señala Jesús Palacios que el espiritismo y otras tendencias esotéricas tuvieron una gran importancia en los artistas y escritores de la época, especialmente en «aquellos próximos o adscritos a las tendencias modernistas, decadentes y simbolistas, siempre afines al Misterio» (Palacios, 2009: 25), y, centrándose en el caso concreto de Carrère, añade:

Se trata de una aproximación, esencialmente, intelectual y estética [...]. Como vate del simbolismo modernista español, Carrère persigue el mismo fin que los poetas simbolistas: utilizar el lenguaje, la palabra, como signo o símbolo capaz de representar y contener en sí verdades inaprensibles, tan solo a media percibidas y que trascienden la realidad material y física. Así, la poesía resultaría en sí misma código esotérico, cábala –en su sentido original y literal– que permite al poeta aproximarse y aproximar al lector sensible a la iluminación mística, a la gnosis (2009, 36).

Coincido, pues, con Riera Guignet cuando señala que estas tendencias permitían a Carrère «convocar a las almas y espectros de un plano superior» (Riera Guignet, 2011: 120). Al igual que la atención que prestaron a las clases marginales, el interés por el esoterismo y el ocultismo entre los escritores del Fin de Siglo surgió también como rechazo al positivismo y al materialismo burgués, incluso entre quienes ni siquiera creían en tales doctrinas. Como apunta Alexandrian en *Historia de la filosofía oculta* (2014), desde entonces el ocultismo «será también una religión de ateos que no pueden resignarse a la desoladora aridez de un materialismo sin mitos» (Alexandrian, 2014, 44), y expone entre otros el caso de André Breton. No parece entonces una temeridad afirmar que el poeta actúa como un médium, más cuando el mismo Carrère sentía interés por el espiritismo.



Además de en los poemas ya citados, ese Madrid misterioso y fantasmal, cuyo tiempo se detiene al evocarlo, aparece en «La plaza del Cordón» —«El pecado mortal salmodia sus saetas; / la luna sueña sobre las muertas plazoletas, / y en los recodos urde sus fantasmas el miedo. / El tiempo se ha dormido. Igual que un alma en pena, / una voz ultrahumana musita: “En la Almudena / un puñal, en las sombras, asesinó a Escobedo» (Carrère, 2020: 119)—, en «La campana de Palacio» —«¡Campana del palacio de la plaza de Oriente, / una emoción de siglos tiene tu claro son; / y a tu conjuro, el viejo jardincillo silente / se puebla de lejanas sombras de evocación!» (2020: 127)— y de manera especial en «La calle del Sacramento», la cual «duerme en un encantamiento / secular» (2020: 83) y donde hay sombras, fantasías, caballeros misteriosos e incluso la presencia de Don Juan, todo ello bajo la evocadora luz de la luna que hace que el lugar permanezca inalterable al paso del tiempo: «La calle del Sacramento, / con su hondo ensimismamiento, / nos aleja de esta edad / y hace que la fantasía / viva una / hora de amable poesía / a la luz de hechicería / de la luna» (2020: 86). Se ve en ellos el ansia de eternidad, de que el tiempo no haga mella en estos lugares, de evitar el deterioro que tanto aterra a Carrère.

4. Conclusiones

He comentado en el presente trabajo la tendencia de Emilio Carrère a re-utilizar y «refritar» sus textos una y otra vez, como si fueran *collages*, y he mostrado que *Ruta emocional de Madrid* tampoco resulta ajeno a este *modus operandi*: solo diez de los más de sesenta poemas que componen el poemario son inéditos. Sin embargo, la elección de los textos está lejos de ser arbitraria, pues, en su conjunto, la obra resulta coherente en cuanto a su tema: Madrid. Como bien revela el título, el poeta ofrece al lector una guía, una *ruta*, por algunos lugares de esta ciudad y describe lo que emocionalmente siente al contemplar cada espacio, sea lo que capta con sus ojos —su contemporaneidad: la bohemia, el hampa, los tenderos, las gentes de su tiempo— o, a modo de médium, con otros sentidos más espirituales —el Madrid histórico: el de sus leyendas, personajes históricos—. Carrère transmite de esta manera los efectos que le producen los diferentes elementos del espacio urbano —edificios, callejuelas, fuentes, objetos, espacios históricos—, lo que le convierte

en un precedente de la psicogeografía¹⁸. De esta manera, ejerce de cronista de una ciudad que poco a poco va siendo sustituida por otra y trata de inmortalizar en sus poemas las costumbres y los espacios de Madrid que desaparecen para combatir el olvido generado por el paso del tiempo. Es su manera de trascender al tiempo, de dialogar con el futuro, como si el poeta invocase a los espíritus del pasado para que el lector salga a buscarlos y así encontrar esa ciudad oculta. Como he comentado, cada poema es un punto en el mapa de la urbe, una evocación a la leyenda y lo escondido tras paredes o bajo tierra. Frente al Madrid convencional de las guías y los *tours* turísticos, el de los lugares que todo visitante debe conocer, Carrère propone una ruta alternativa de Madrid, reencantando de paso la urbe, y una nueva forma de concebir el acto de pasear, un enfrentarse a la *exterioridad* como define José Manuel Rojo:

la exterioridad es la respuesta inesperada a la sed de absoluto y de infinito que se proyecta y condensa en el sentimiento de lo maravilloso, necesidad ontológica, esencial y atemporal del ser humano que busca restañar y sanar la Gran Herida del afuera reconocido como tal: como insuficiencia y mutilación (Rojo, 2018: 15).

Comparto así la impresión de Servando Rocha sobre esta obra de Carrère:

Él, con su constante deambular en una época en que la gente salía simplemente a pasear como una actividad cotidiana y normalizada, a través de su obra y pertinaz obsesión por señalar lugares y hacer visible lo invisible, permite que nosotros, viajeros del tiempo [...], podamos escuchar esos ecos (Rocha, 2020a: 23).

Ruta emocional de Madrid no aporta nada novedoso literariamente hablando, pero es un testimonio de gran valor sobre el Madrid bohemio, pues sus cuadros y tipos son extremadamente detallistas, amén de una curiosa guía con la que conocer algunos secretos de la capital.

¹⁸ Simplificando mucho, la psicogeografía estudia los efectos que el ambiente urbano y la arquitectura generan en las personas. Su origen suele situarse en ideas situacionistas de Guy Debord, especialmente la de la deriva. Uno de los casos más famosos de escritores que han empleado la psicogeografía en su proceso de creación es el de Alan Moore en *From Hell* (1991). Moore entiende la psicogeografía «como un directo reconocimiento de que nosotros, como seres humanos, incrustamos aspectos de nuestra psique... memorias, asociaciones, mitos y folclore en el paisaje que nos rodea» (Villalobos, 2015: 7).



Referencias bibliográficas

- ALEXANDRIAN (2014), *Historia de la filosofía oculta*, Madrid, Valdemar.
- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Jaime (2007), *Emilio Carrere ¿Un bohemio?*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- BAROJA, Pío (2019), *Las calles siniestras. Antología del eterno paseante*, Madrid, La Felguera Editores.
- BARRANTES, Pedro (2020), *Anatemas*, Jaén, Piedra Papel Libros.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (2001), *El divino fracaso*, Madrid, Valdemar.
- CARRÈRE, Emilio (1930?), *Panderetas de España*, Madrid, Atlántida.
- (1999), *Antología*, Madrid, Castalia.
- (2009), *Los muertos huelen mal y otros relatos espiritistas*, Madrid, Valdemar.
- (2018), *Son de bohemia*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- (2020), *Ruta emocional de Madrid*, Madrid, La Felguera Editores.
- CARRETERO NOVILLO, José María (2020), «Entrevista con Emilio Carrere. El Caballero Audaz», en *Agente Provocador* (2020), 2ª época N°1, Madrid, La Felguera Editores, págs. 20-24.
- DICENTA, Joaquín (2020), «Los bohemios», en *Agente Provocador* (2020). 2ª época N°1, Madrid, La Felguera Editores, págs. 17-19.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2011), *Introducción a la teoría literaria*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- FANJUL, Sergio C. (2021), «Amar la belleza, odiar el mundo moderno: William Morris y el movimiento Arts & Crafts», en *El País* (1/04/2021). <https://elpais.com/icon-design/arte/2021-04-01/amar-la-belleza-odiar-el-mundo-moderno-william-morris-y-el-movimiento-arts-crafts.html>
- FERRER GÓMEZ, Marta (2013), «Escritura y patología. La maquinaria anti-espiritista ante el símbolo hermético: Ángeles Vicente y Emilio Carrere», en

- Soler Gallo, Miguel; y Navarrete Navarrete, Teresa (2013), *El viento espira desencanto. Estudios de literatura española contemporánea*, Italia, Aracne Editrice, págs. 83-92.
- GRANADOS PALOMARES, Vicente (2019), *Literatura española: (1900-1939)*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1999), *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Madrid, Visor Libros.
- LABRADOR BEN, Julia María; y Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (2001), «La obra literaria de Emilio Carrere (I): Emilio Carrere y sus poemarios *Románticas* y *El Caballero de la Muerte*», en *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, N° 19, págs. 115-147.
- (2005), «La obra literaria de Emilio Carrere (IV): Emilio Carrere y sus tres últimos poemarios», en *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, N° 23, págs. 125-150.
- MAINER, José-Carlos (1999), *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de una interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1993), *Escenas y tipos matritenses*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- MONTERO PADILLA, José (1999), «Introducción biográfica y crítica», en CARRE-RE, Emilio (1999), *Antología*, Madrid, Castalia, págs. 13-34
- ORTIZ DE PINEDO, José (1949), *Viejos retratos amigos*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- PALACIOS, Jesús (2009), «Emilio Carrere y los espíritus bohemios», en CARRE-RE, Emilio (2009), *Los muertos huelen mal y otros relatos espiritistas*, Madrid, Valdemar, págs. 9-48.
- RIERA GUIGNET, Alejandro (2005), *Ideología y texto en la obra de Emilio Carrere*, Universitat de Barcelona.
- (2011), *Emilio Carrere. El bohemio de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería.



- ROCHA, Servando (2020a), «La ciudad del caballero de la muerte», CARRE-RE, Emilio (2020). *Ruta emocional de Madrid*, Madrid, La Felguera Editores, págs. 19-48.
- (2020b), «Nuestra santa bohemia», en *Agente Provocador* (2020). 2ª época Nº1, Madrid, La Felguera Editores, págs. 4-14
- ROJO, José Manuel (2018), «¿Qué hay afuera? Apuntes sobre la posibilidad de exterioridad de y en el mundo industrial», en VV. AA. (2018), *Pensar, experimentar la exterioridad*, Madrid, La Torre Magnética, págs. 11-29.
- SERRANO ASENJO, Enrique (2018), «Modelos del retrato costumbrista en España, 1915. Emilio Carrère y Enrique Diéz-Canedo», en RUBIO JIMÉNEZ, Jesús; SERRANO ASENJO, Enrique (eds.) (2018), *El retrato literario en el mundo hispánico*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, págs. 135-148.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2017), *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Madrid, La Felguera Editores.
- (2020), *Valle-Inclán Noir*, Madrid, La Felguera Editores.
- VILLALOBOS, Miguel Ángel (2015), «Prólogo», en BARBA, Alejandro (2015), *Hechizo en Northampton. Una biocalización de Alan Moore*, Málaga, Gas-Mask Editores, págs. 7-9.
- VILLENA, Luis Antonio de (2001), *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar.

Cuerpos tallados en las calles: violencia, capital e identidades masculinas en *La carne de René* de Virgilio Piñera

FELIPE SÁNCHEZ

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Resumen: *La carne de René* (1952), de Virgilio Piñera, es una de las obras en las que el escritor cubano desarrolla más ampliamente su crítica de las identidades masculinas. La novela, que narra la transición a la adultez de un joven excéntrico en el contexto opresivo del patriarcado latinoamericano de mediados del siglo XX, explora el complejo entramado en el que confluyen la configuración de dichas masculinidades, la omnipresencia de la violencia y la mediación del capital. En el presente ensayo me propongo analizar estas relaciones y el papel del espacio urbano en el moldeado de lo masculino en la obra.

Palabras clave: Virgilio Piñera, género, guerra, capitalismo, América Latina

Bodies molded on the streets: violence, capital and masculine identities in Virgilio Piñera's *René's Flesh*

Abstract: Virgilio Piñera's *René's Flesh* (1952) represents one of the most complete efforts by the Cuban author on discussing masculine identities. The novel tells the story of an eccentric young man and his coming of age in the hard context of mid-twentieth century Latin American patriarchal societies. In doing so, the book explores the complex structure in which those masculinities converge along with violence ubiquity and capital meddling. In this essay I intend to analyze these connections and the role of urban space in shaping the masculine in Piñera's work.

Keywords: Virgilio Piñera, gender studies, war, capitalism, Latin America



Ernesto Guevara, *el Che*, estaba echándole un vistazo a la biblioteca de la embajada de Cuba en Argelia, en una visita que hizo en 1964, cuando encontró una colección de piezas teatrales cuya presencia lo sacó de fuera de sí. Guevara lanzó el volumen contra la pared y reprendió al representante diplomático de la isla: «¿Cómo te atreves a tener en nuestra embajada un libro de ese maricón?» (Cabrera Infante, 1988:xiii, traducción mía del inglés). El autor de la obra era Virgilio Piñera, uno de los mejores escritores del país caribeño (Anderson, 2006:7), perseguido y condenado al ostracismo por su homosexualidad años después del triunfo de la revolución de 1959 (105, 259).

En la escena anterior se cruzan dos personajes radicalmente opuestos: el Che, símbolo de la masculinidad normativa en América Latina (Helfrich, 2001:212), y Piñera, uno de los más inteligentes y complejos críticos del patriarcado en las letras hispánicas¹. La novela *La carne de René* (1985 [1952]) es tal vez el libro en el que el autor mejor desarrolla su exploración de las identidades masculinas. En esta obra, parodia de los *bildungsroman* (L'Clerc, 2001:228; Austin, 2005:50; Quiroga 1995:170; Cerda, 2017:288), Piñera narra la transición a la adultez de un joven «excéntrico» (1985:104) en el contexto opresivo del patriarcado latinoamericano. El protagonista de la obra es sometido a una educación basada en la tortura y la exposición a un espacio urbano distintivamente machista, que busca hacer de él un sujeto heteronormado, violento y misógino incapaz de expresar su sufrimiento.

La atmósfera del libro es la de las autocracias que hacia comienzos de la década del cincuenta del siglo pasado pululaban en el continente². Sin embargo, la palabra «dictadura» nunca es mencionada y es solo por medio de elementos como el permanente énfasis en la anfibología del término *carne* (humana y/o animal) que dicha atmósfera se vuelve perceptible. Estas carnes no se diferencian en la obra porque animal y ser humano están los dos dentro de lo político como mera existencia biológica, como nuda vida (Agamben, 1998:8); por consiguiente, ambos pueden ser muertos (y comidos) sin que esto sea considerado un crimen (Hudson, 2008:99).

¹ Anderson observa, a propósito, el marcado contraste entre el cobarde Sebastián, protagonista de la novela *Pequeñas maniobras*, de Piñera, y los «[...] supermacho Cuban revolutionary heroes who, by the mid-1950s, were risking their lives for their political convictions» (2006:213).

² Alrededor de 1952, año de la publicación de la obra, por lo menos una decena de países de América Latina y el Caribe eran gobernados por regímenes autocráticos (Hilgemann y Kinder, 1999:193-7), entre estos Argentina, donde residía el autor, y Cuba.



La guerra como «*infinita* auto-constitución del Estado nacional» (Villalobos-Ruminott, 2016:128) es, en esa misma medida, otro elemento clave en la novela (1985:33-4). Este estado de guerra permanente lleva a que el régimen intente moldear individuos dispuestos a ser torturados y a morir por causas políticas (40). De tal manera, el discurso oficial defiende que los hombres deben aprender a asimilar todo el dolor que les sea posible (75) y a hacerlo en silencio (63). Estos mismos principios son igualmente funcionales al engranaje entre Estado, máquinas de guerra y capital, representado en la obra por el chocolate y la organización liderada por el padre del protagonista que, en oposición al gobierno, propugna por la circulación libre de este producto.

Dada la centralidad en este entramado de roles de género tan rígidos, estos permean también el espacio de la ciudad en su conjunto. Lo urbano aparece como una especie de continuación de la formación en lo masculino que se imparte en instituciones especializadas. Así lo plantea René, por ejemplo, cuando observa que «[...] no sólo la carne [el cuerpo] se *tallaba* en la escuela, sino también en las calles» (147, énfasis mío). En ese sentido, la obra trasciende la imagen de la ciudad como simple telón de fondo y, en cambio, la concibe como matriz del ejercicio del poder.

En el presente ensayo intentaré exponer las relaciones entre violencia, capital e identidades masculinas en *La carne de René*, así como el papel fundamental del espacio urbano en la conformación de estas últimas. En la primera sección, estableceré el contexto político que plantea la obra y sus imbricaciones con el capital para esbozar así algunos de los motivos del poder en el refuerzo de una identidad masculina específica. En la segunda parte, discutiré la caracterización de dicha identidad en la novela, principalmente a través del análisis de la forma en que Piñera entiende los procesos de subjetivación/sujeción. En la última sección, retomaré estos elementos para examinar, mediante las geografías de las emociones y de los afectos, el papel de la espacialidad en el moldeado de los cuerpos. Finalmente, concluiré que para Piñera el machismo y la rigidez de las identidades masculinas no son abstractos ni universales sino que emergen en la encrucijada de determinadas estructuras políticas y económicas.

1. La nuda vida de los que no comen carne

Kulez analiza como una autoinscripción biopolítica (2018:85) el autocanibalismo en el cuento «La carne» (2008 [1944]), de Piñera. Este narra la historia de los vecinos de un pueblo que ante una prolongada escasez de ese producto pasan a alimentarse de sus propios cuerpos. Los personajes del relato entran así en una zona indeterminada en la que no son ni humanos ni animales, sino nuda vida (ibid.). Es esta misma lógica la que está puesta en juego en *La carne de René*, si bien en un plano en que las «sovereign biopolitical decisions» (84) aún no son tomadas directamente por el individuo, y es hacia su aceptación incondicional adonde la sociedad intenta arrastrar al protagonista.

Por esta razón, la caracterización de René como un «anormal», un «excéntrico» (1985:104), un «elemento antisocial» (48), se da a partir de su incapacidad de comer carne. Más que un simple capricho del paladar, la repulsión que siente hacia esta (14,16) es, en el fondo, política. Viene de su rechazo a la idea de que la carne de humanos y animales es indistinguible. «Pero Mármoles, no se confunda», le dice, por ejemplo, un predicador al director de la «escuela del dolor» a la que asiste el protagonista, «René está hecho de carne humana, y eso que acaba de entrar es carne de puerco». El director responde: «¡Pura casuística, Cochón! Al final, todo es carne y nada más que carne» (118). René no puede comer carne animal porque al hacerlo estaría, de alguna manera, plegándose a la posibilidad de comer también la carne de su prójimo. En dicho escenario, animales y humanos quedan dentro del reino de lo político, aunque despolitizados, tan solo como nuda vida de la cual dispone a voluntad el poder soberano.

En el contexto de la novela, esta voluntad es la de un sistema patriarcal violento que precisa de individuos dispuestos al martirio. El predicador lo pregunta retóricamente: «¿No es una locura que por guardar un secreto un hombre ofrezca su carne, y que por arrancárselo, otro hombre acepte sacrificarla?» (126). No para el poder soberano, que produce nuda vida (Frost, 2010:556-7): «En el degolladero nuestra carne se empareja con la de las reses, le sirve de alimento al *hombre*, le resuelve al *hombre* un problema de subsistencia» (ibid., énfasis mío). El hombre de este fragmento es el macho genérico, pero sobre todo su arquetipo y máxima realización: el macho soberano, el patriarca.



La carne del otro está siempre al final de esta macabra cadena alimenticia. Es por ello por lo que el padre del protagonista le propone una familiarización gradual: «[...] primero, asistencia sistemática a las carnicerías, después a los mataderos, más tarde, a las grandes hecatombes humanas» (15). Dicha transición deja de ser figurada cuando aparece un miembro de la organización del padre de René que mata con total naturalidad:

— Está un poco nervioso, señor agente; eso es todo [...]. Pero yo se lo diré. Él es estrella del cine y yo soy su doble. Hacemos películas de crímenes. Matamos gente, ¿me entiende? El otro día yo maté a un viejito. Él no, a él no le gusta matar; por eso me tiene a mí; a mí sí me gusta matar; además, me pagan bien; además, no tengo que matar moscas; además, me sale de aquí... — e hizo un gesto obsceno con la mano.

El policía se echó a reír; entre carcajadas le dijo a René que si tan sólo se trataba de matar, la cosa era perfectamente legal y que se daba perfecta cuenta de que ellos trabajaban en el ramo de la carne (231).

El hecho de que el miembro de la organización se lleve las manos a los genitales es absolutamente revelador. La violencia de este poder soberano es patriarcal. Se diría que las ganas de asesinar le salen de los cojones: mata porque es *macho*. Sin la formación de hombres misóginos, heteronormados, brutales y estoicos, que asocian la violencia a la masculinidad, el sistema sería insostenible. En ese sentido, no solo los adversarios directos del gobierno —cuya relación de enemistad conforma, junto al estado de excepción, «the normative basis of the right to kill», desde la perspectiva de la necropolítica (Mbembe, 2019:70)—, sino también aquellos individuos que no corresponden a la identidad de género esperada³ se convierten fácilmente en blanco de los que «trabajan en el ramo de la carne», de la máquina que subyuga la vida al poder de la muerte (92). Matarlos es «perfectamente legal».

1.1. La vida de los muertos vivientes

La generalización del derecho soberano de matar en este contexto significa que «the capacity to define who matters and who does not, who is *disposable* and who is not» (Mbembe, 2019:80) no es exclusividad del Estado (84). El

³ Lo que determina en última instancia cuál es la vida que no vale la pena ser vivida es la adecuación del individuo a los ideales del ciudadano y la nación (Hudson, 2008:98).



miembro de la organización del padre de René pertenece al bando de los enemigos del régimen, pero aun así puede matar impunemente porque integra lo que Mbembe llama –con Deleuze y Guattari– las máquinas de guerra (85). Estos pequeños y proteicos ejércitos independientes ejercen paralelamente al Estado o amancebados con este la soberanía en un horizonte necropolítico (ibid.), en el cual la administración de la población descansa sobre su exposición a la muerte, «maximally destroying persons and creating *death-worlds*» (92).

La necropolítica, pues, sitúa a los individuos en una zona indeterminada entre la vida y la muerte – «the status of the *living dead*» (ibid.) –, lo que en la novela de Piñera corresponde no solo a la equiparación de la carne humana y la animal, sino también a la omnipresencia de la muerte. Por ejemplo, René asiste a otro macabro episodio en el que un grupo de vecinos y transeúntes aprueba con toda tranquilidad (1985:143-4) que dos hombres maten en plena calle a su propio padre. Ciertamente, el concepto de asesinato no existe en este universo: «–Perdone –le dijo René [a una vecina]– ¿Por qué lo están asesinando? Julia lo miró con extrañeza; la palabra asesinar le sonó como de otro idioma» (144). Las perspectivas del protagonista se ensombrecen por completo:

¿[Violencia l]egalizada por quién? ¿Por una persona o por todos? Este podría ser un barrio de asesinos y el resto de la ciudad viviría bajo normas de cordura. Ahora mismo, si un agente de la autoridad pasaba por el lugar de los hechos, al verlo a él junto al asesinado, de seguro que lo tomaría por sospechoso. Sin embargo, no era menos cierto que el crimen se cometió con tanto desparpajo que a lo mejor el agente pasaba por allí sin manifestar reprobación alguna y hasta aplaudiendo el parricidio. (145-6)

Mayén Alfaro considera que la organización del padre de René es artífice de la resistencia contra este necro-Estado (2021:37). Sin embargo, esta en realidad forma parte de la implacable estructura que subyuga la vida al poder de la muerte (Mbembe, 2019:92). La supuesta lucha por el fin de la prohibición del consumo de chocolate entraña una lógica más compleja que la del noble ideal de la liberación. Así lo sugiere uno de los miembros de la Causa: «Los simples de espíritu estiman que defendemos el chocolate. Déjelos en su tonta creencia. A usted [René] – un jefe – confiaré la verdad. No es el chocolate el fondo de la cuestión; *lo que está en juego es la carne misma*» (1985:240, énfasis mío).



De tal forma, podría decirse que, más que el capitalismo (Fernández de Alba, 2008:79), «[...] the hidden protagonist and motor in this novel» (ibid.) es la articulación de guerra, soberanía y acumulación (Villalobos-Ruminott, 2016:125). La carne subyace la lucha por el chocolate en la medida en que en «[...] la confrontación material de los cuerpos [...]» en que consiste la guerra (131) se concretan los procesos de acumulación capitalista en el continente, además de una siempre inacabada soberanía (130-3). Así, *la batalla por la carne* se muestra como la condición tanto de cierto patrón de acumulación que representa el chocolate – «[...] the perfect example of the colonial commodity» (Fernández de Alba, 78) – como de la inscripción soberana de la ley en el cuerpo por la que pasa René en la escuela del dolor.

Al restarle importancia a dicha *commodity*, Piñera frustra las lecturas en las que el capitalismo es el principio único o último que organiza la novela. Sin embargo, tampoco lo saca de la ecuación, sino que lo presenta como parte de una relación que Villalobos-Ruminott llama «la *sobre-determinación* mutua de soberanía y capital» (2016:131). Así pues, «la batalla por el chocolate» (1985:38) impone los brutales métodos de enseñanza a los que es sometido René; pero, a la vez, esta batalla sobreviene en primer lugar porque «[...] el fundador de la dinastía», a la cual pertenecía el «último soberano», «afirmaba que el chocolate es un alimento poderoso, que al pueblo debía mantenersele perpetuamente en una semi-hambre, que ello era la mejor medida para la perdurabilidad del trono» (36).

2. Hombres que sufren en silencio

La inscripción soberana de la ley correlativa al patrón de acumulación que representa el chocolate produce, o intenta producir, identidades de género específicas. Para empezar, lo primero que aprenden los alumnos en la escuela de la novela es que deben «[s]ufrir en silencio» (1985:63). Esta directriz corresponde a una convención patriarcal que mide la masculinidad de acuerdo a la capacidad de no experimentar dolor o, en su defecto, a la determinación de no expresarlo (Hooks, 2004:20, 118). Dicho dolor es interiorizado, disfrazado como indiferencia o convertido en rabia (64), que después puede mutar a su vez en violencia familiar y política.



Los hombres de la escuela deben contener el dolor para desahogarlo con los que los persiguen y para resistir cuando son alcanzados por estos perseguidores (1985:33). Manifestarlo está prohibido para evitar la fuga de la supuesta «vitalidad» (75) que este encierra, que no es más que violencia latente, tal como deja entrever el rector antes de una sesión colectiva de electrochoques: «Ustedes me dirán: ¿mas por qué se nos pone mordazas si se debe dar rienda suelta al dolor? Las ponemos porque nosotros estamos por el dolor contenido, concentrado y reconcentrado. La boca que se abre para gritar, desaloja automáticamente una preciosa cantidad de dolor» (84).

Este tipo de masculinidad se perfila en un contraste misógino con lo femenino (Mac an Ghaill citado en Cabrera 2011:7-8). De tal suerte, la sola sospecha de que René ha condescendido al trato con mujeres enfurece al predicador: «¿A quién diablos has dedicado tu carne? Di, mocos, ¿acaso a una cochina hembra?» (105). Asimismo, el rector las ridiculiza y las reduce a su función reproductiva: «¡Oh mujercitas, mujercitas...! [...] ¡Siempre con sus eternos dolores de parto!» (131)⁴.

La paradoja de estas escuelas machistas es que son pasto del homoerotismo. Piñera escribe a propósito una escena orgiástica bajo la impronta de Sade (Anderson, 2006:176) que, según Quiroga, «has to be one of the more erotically charged moments in Cuban literature» (1995:171). Todo comienza porque la carne de René parece inmune al discurso de la escuela: es dura, «coriácea» (1985:107). El predicador, el rector y otros alumnos se lanzan entonces a ablandarla a base de lengüetazos (109-10), pero cuanto más la lamen va quedando más rígida, «[p]étrea» (113), «durísima» (116). No es necesario leer mucho entre líneas para notar que la tumefacción de René es la de una erección.

Esta no es la única vez que la lengua se posa sobre la carne. «Mi lengua es tuya. Te lamerá eternamente», le dice también el predicador a René (106). La función de la lengua, sin embargo, no es simplemente metafórica; el discurso está constituido por prácticas materiales, como sugiere de nuevo el predicador: «¿Empiezas a ablandarte? Excelente remedio la lengua... *Mas pocas palabras y más acción*» (107, énfasis mío).

⁴ Molinero señala otra de las dimensiones de esta misoginia: «Como sucede en el universo de Sade, las mujeres responden con sumisión a la Ley paterna. Es precisamente esta aquiescencia, “su sufrimiento en silencio” ante la brutalidad de los hombres, lo que parece provocar el rencor de algunos personajes de Piñera» (2002:333).



La visión del autor cubano es, en ese sentido, kafkiana (y, por esta misma vía, foucaultiana): el cuerpo está hecho de superficies (Stoica, 2009:164), es directamente sobre estas que el discurso se inscribe y, en consecuencia, es a través de ellas que el poder es ejercido. Butler explica que, según esta perspectiva del proceso de subjetivación/sujeción, «the body is figured as a ready surface or blank page available for inscription, awaiting the “imprint” [...] of history itself» (1989:603). Desde ese punto de vista, el cuerpo es necesariamente destruido para crear valores culturales, «much as the instrument of torture in Kafka’s *Penal Colony* destroys the body on which it writes» (604)⁵.

Piñera, sin embargo, mantiene abierto este esquema, tal como lo prueba el hecho de que la escena de los lengüetazos devenga un episodio homoerótico. Villalobos-Ruminott advierte a este respecto que «[...] esta escritura de la ley sobre el cuerpo no puede controlar, a cabalidad, su misma condición polisémica, lo que complica a la misma teoría monumental de la dominación y, de paso, evidencia la condición unilateral del modelo kafkiano [...]» (2016:64).

Pese a todo, dicha escritura se vuelve todavía más literal en la novela cuando llega la prueba de graduación de la escuela del dolor, que consiste en que los alumnos permanezcan inmutables cuando son cauterizados con un fierro de marcar ganado. Así lo anuncia el predicador, que no pierde la oportunidad para insistir en la mera existencia biológica de los estudiantes: «¡Damas y caballeros, *se va a marcar la primera res!* Si su carne sufre la prueba sin prorrumpir en grito o gemido, la reconoceremos apta para el servicio del dolor» (1985:136, énfasis mío).

Poco después, ya en la calle, el cuerpo de René tiene aún espacio para nuevas inscripciones. Aunque el placer (sexual heteronormativo) le sea ofrecido como alternativa al dolor desde muy pronto (29), el protagonista advierte enseguida el carácter opresivo de esta opción. Dalia de Pérez, la mujer que intenta seducirlo, es el equivalente a una profesora de escuela: «De cualquier modo la señora Pérez, si bien no pertenecía a ningún plantel de enseñanza carnal, prácticamente ejercía tal magisterio» (157).

⁵ Butler, sin embargo, critica a fondo esta postura en su conjunto porque implica asumir que hay una «materiality to the body prior to its signification and form» (604). El proceso de subjetivación quedaría así reducido a la subordinación o a la destrucción del cuerpo (Butler, 1997:91).

Pérez rechaza el comportamiento supuestamente femenino de René, «sus histerismos de doncella tímida» (159). Su discurso busca transfigurar la afeeminada carne del joven en la de un hombre «[...] assertive and sexually compulsive» (Anderson, 2006:212): «René estuvo a punto de gritar cuando vio que Dalia sacaba su lengua disponiéndose a lamerlo, o al menos eso creyó al evocar la escena de las lenguas lamedoras de la escuela» (158). Piñera señala así que escoger entre el dolor y este placer es una falsa encrucijada que conduce en los dos casos al callejón sin salida de las inscripciones del poder en el cuerpo.

3. Geografías de las emociones y de los afectos

Además de compartir la misma perspectiva sobre dichas inscripciones, el vínculo de Piñera con Kafka y Foucault pasa también por su concepción de la ciudad y del panoptismo. Este último se basa en una vigilancia recíproca generalizada que trasciende la regulación de los cuerpos por medio de la represión directa y que conduce, en última instancia, a la vigilancia del individuo por sí mismo (Foucault 1979:198, 201). El proceso de subjetivación/sujeción de René, pues, continúa en las calles con lo que Shah define, en su lectura de Foucault, como «the gaze's physical subjugation of the body» (2014:706).

Este poder escópico acecha al protagonista. Así lo sugiere en un punto el narrador: «Solo, absoluta, desoladamente solo en el ascensor. ¿Solo...? ¡Ilusiones!» (1985:167). La mirada que subyuga a René en este caso es la de cuatro de sus dobles, una mirada que es masculinizante, heteronormativa, en la medida en que aparece inmediatamente después de que descubre con espanto otra de sus réplicas: un maniquí suyo que Dalia usa como juguete sexual (163-6).

El narrador intenta dar cuenta de la reacción de René al verse condicionado —fuera de la escuela y de casa de Dalia, en la calle— por estos dobles que representan «[...] normas de conducta para abrirse paso en “la vida”» (169). Sin embargo, la descripción no llega a ser completamente inteligible:

Entonces empezó el doblaje. Fue algo tan revulsivo como la masticación de una cucaracha, como la ingurgitación de un galón de aceite de ricino, como la manducación de un trozo de carne putrefacta; algo tan empalago-



so como atiborrarse de bombones y litros de sirope; algo tan helado como una mala noticia, como el cañón de un revólver en la sien, como las orejas en una temperatura polar; o algo tan caliente como un ultraje, como una carrera en pelo por salvar la vida; algo tan escalofriante como el roce de una tiza en sentido contrario a las estrías del pizarrón; algo tan sofocante como una almohada sobre la cara; en fin, algo tan negro como la losa sepulcral que impide la salida al lívido resucitado [...] (167)

El discurso indirecto libre con el cual el narrador trata de pormenorizar las *sensaciones* de René oscila entre lo emocional, propiamente dicho, y lo afectivo. Thrift define este último como «[...] a simple or complex biological drive, a pragmatic effect of the pre-cognitive or cognitive interaction of bodies, a set of capabilities for affecting or being affected by, the communicative power of faciality, and so on» (2005:138). Visto desde la extensa discusión de la geografía humana sobre las distinciones y confluencias entre uno y otro (e.g. Lim, 2007; Pile, 2010; Aitken et al., 2011; Venn, 2010; Tolia-Kelly, 2006), la novela de Piñera tiende a dar la razón a las posturas que defienden su complementariedad (e.g. Holloway, Jayne y Valentine, 2010).

René, por ejemplo, percibe la arquitectura de la ciudad como forjada a partir de un modelo masculino, fálico. «[L]a imponente mole de un rascacielos, con casi todas sus ventanas iluminadas, parecía un faro sobrehumano señalándole el camino hacia la carne», señala el narrador (1985:237). El rascacielos es experimentado como una especie de monumento al falo que caracteriza la ciudad como terreno del macho, que marca el camino del cuerpo, que lo *talla* (147). La mole de concreto armado ejerce una fuerza particular, afectiva, sobre el personaje: «René lo contempló y se dijo que a tamaña arquitectura corresponderían tamaños terrores y angustias, como los que le esperaban tras sus ciclópeos muros» (237-8).

La ciudad es, además, el espacio de una violencia cruda de carácter masculino. Dos sepultureros le afean a René el horror que le produce ver un cadáver (147). «¿Y qué creíste que iba a haber?», le recrimina uno. «¿Hadas?», secunda con mordacidad el otro (ibid.). Esta brutalidad del espacio urbano a la que René supuestamente debería ya estar acostumbrado se encuentra, sin duda, en las antípodas de la figura vaporosa — y quizá por ello *demasiado* femenina — de las hadas. René intenta huir, pero entre el tropiezo con alguien y la imagen de una boca de metro que «[...] vomitaba una avalancha



de carne» (148) termina prácticamente desahuciado. Siente que en medio de la multitud urbana no hay escapatoria, intuye la fatalidad de la violencia y, en ese mismo sentido, de *ser* hombre. Lo ve materializarse ante sí como la transfiguración de su cuerpo a manos de la multitud:

Parece que el único modo de salir airoso en la carrera de la vida era evitando la carne de sus semejantes. Mas, ¿cómo hacer? ¿Tan dependientes eran unas carnes de las otras que se imponía, a cierta altura de la vida (sí, de la vida), el choque de una carne con otra, o de una carne con dos carnes, o con cuatro, o con diez, cien, mil, un millón...? ¡Qué abismo! Vio su pobre carne chocando contra un ejército de millones de carnes; vio su carne incrustándose en esas carnes; vio que, a su vez, él formaba parte del ejército y chocaba contra otra carne solitaria, y que esa carne solitaria se incrustaba en su carne-ejército transformándose en otra carne-ejército [...] (148)

Según este mapa emocional y afectivo, la ciudad de René es vivida como un conjunto de espacios coercitivos, opresivos y violentos. Esta ciudad es masculina, no solo porque el (macho) soberano mata impunemente en sus calles, sino también porque elementos no-humanos como sus edificios transmiten ideas-sensaciones que enaltecen la imponencia del hombre arquetípico. Esta ciudad es un panóptico que talla la carne con miradas omnipresentes y acusmáticas. Los cuerpos que la habitan encarnan prácticas que frustran los modos de ser que, como el de René, no corresponden a la norma.

Conclusiones

En el presente ensayo he intentado explicar la articulación entre violencia, capital e identidades masculinas en *La carne de René* y cómo interviene en la configuración de estas últimas el espacio de la ciudad. Aunque género y sexualidad son temas ineludibles en el abordaje de la obra del cubano (e.g. Anderson, 2006; García Chichester, 1996; L'Clerc, 2001; Cerda, 2017; Goldman, 2003; Quiroga 1995), la perspectiva urbana no ha sido suficientemente explorada. Solo L'Clerc (2001:231) y Fernández de Alba (2008:69), que no llegan a profundizar en esta vertiente, y Wolfenzon (2006), que lleva a cabo uno de los pocos esfuerzos sistemáticos en este sentido, se ocupan de la mediación del espacio, pero sin llegar a desarrollar por completo la triangulación entre este, masculinidades, capital y violencia.



Las identidades de género no son abstractas ni universales (Brown, Browne y Lim, 2007:11-2), por lo que opté por resaltar la especificidad del contexto político en que tiene lugar la formación de los hombres de los que habla Piñera. Para ello recurrí al concepto de nuda vida, que permite ligar la insistencia en la novela en la indiferenciación entre carne humana y animal con el sistema de la dictadura. En Piñera, este poder soberano es un caníbal desmesurado en el ejercicio de la necropolítica (López, 2021:427; Mayén Alfaro, 2021:37). El autor cubano explora, además, la correlación entre el derecho soberano de matar y los patrones de acumulación, ambos constituidos en un escenario de guerra o violencia permanente.

Consideré imprescindible hacer énfasis en estos puntos para subrayar – como lo hace Piñera – el carácter político del machismo en América Latina. A continuación, busqué profundizar la caracterización del ideal del hombre de la sociedad descrita en la novela – misógino, heteronormado, violento, insensible, dispuesto al martirio – y de la forma en que el autor comprende el proceso de subjetivación/sujeción. Finalmente, exploré, a partir de los elementos anteriores, la manera en que la ciudad, como entidad más-que-humana, red de relaciones, escenario, organismo, participa directamente en la transfiguración de la *carne*.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (1998), *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, Stanford University Press.
- AITKEN, Stuart C. et al. (2011), «For not limiting emotional and affectual geographies: a collective critique of Steve Pile's "Emotions and affect in recent human geography"», en *Transactions of the Institute of British Geographers* 36, n. 4, págs. 590-94. <https://www.jstor.org/stable/23020831>
- ANDERSON, Thomas F. (2006), *Everything in its place: the life and works of Virgilio Piñera*, Lewisburg (Pennsylvania), Bucknell University Press.
- AUSTIN, Elisabeth L. (2005), «The Unending Desire for Piñera's 'La carne de René'», en *Latin American Literary Review* 33, n. 66, págs. 50-64. <https://www.jstor.org/stable/20119951>



- BROWN, Gavin, Browne, Kath y Lim, Jason (2007), «Introduction, or Why Have a Book on Geographies of Sexualities?», en Gavin Brown, Kath Browne y Jason Lim (eds.), *Geographies of Sexualities Theory, Practices and Politics*, Ashgate, págs. 1-18.
- BUTLER, Judith (1989), «Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions», en *The Journal of Philosophy* 86, n. 11, págs. 601-7. <https://www.jstor.org/stable/2027036>
- BUTLER, Judith (1997), «Subjection, resistance, resignification: between Freud and Foucault», en *The psychic life of power: theories in subjection*, Stanford, Stanford University Press, págs. 81-105.
- CABRERA, Pilar (2011), «Médiums, espíritus y cuestiones de género en 'Pequeñas Maniobras', de Virgilio Piñera», en *Hispanet Journal* 4, diciembre, págs. 1-15. <http://www.hispanetjournal.com/Mediums.pdf>
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1988), «The Death of Virgilio», en Virgilio Piñera, *Cold Tales*, Hygiene (Colorado), Eridanos Press, págs. ix-xiv.
- CERDA, Kristov (2017), «Crueldad y subjetivación en 'La carne de René' de Virgilio Piñera», en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 46, n. 2, págs. 288-300. <https://www.jstor.org/stable/26492221>
- FERNÁNDEZ DE ALBA, Francisco (2008), «Money and Commodities in Virgilio Piñera's 'La Carne de René.'», en *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 62, no. 2, julio, págs. 67-82. <https://doi.org/10.3200/SYMP.62.2.67-82>
- FOUCAULT, Michel (1979), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Nueva York, Vintage Books (Random House).
- FROST, Tom (2010), «Agamben's Sovereign Legalization of Foucault», en *Oxford Journal of Legal Studies* 30, no. 3, págs. 545-77. <https://www.jstor.org/stable/40959744>
- GARCÍA CHICHESTER, Ana (1996), «Codifyin Homosexuality as Grotesque: The Writings of Virgilio Piñera», en David William Foster y Roberto Reis (eds.), *Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures* 13, University of Minnesota Press, págs. 294-315.



- GOLDMAN, Dara E. (2003), «Los límites de la carne: los cuerpos asediados de Virgilio Piñera», en *Revista Iberoamericana* 69, n. 205, 1 de diciembre, págs. 1001-15. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2003.5623>
- HELFRICH, Silke (2001), «La tierra gira masculinamente, compañero: el ideal de masculinidad del guerrillero», en Andreas Goosses (ed.), *Género, feminismo y masculinidad en América Latina*, El Salvador, Heinrich Böll, págs. 207-33. https://mx.boell.org/sites/default/files/no13_generofeminismoymasculinidad.pdf
- HILGEMANN, Werner y Kinder, Hermann (1999), *Atlas histórico mundial*. Madrid, Istmo.
- HOLLOWAY, Sarah L., Jayne, Mark y Valentine, Gill (2010), «Emotional, embodied and affective geographies of alcohol, drinking and drunkenness», en *Transactions of the Institute of British Geographers* 35, n. 4, págs. 540-54. <https://www.jstor.org/stable/40891007>
- HOOBS, Bell (2004), *The Will To Change: Men, Masculinity, and Love*, Nueva York, Atria Books.
- HUDSON, Laura (2008), «The Political Animal: Species-Being and Bare Life», en *Mediations* 23, n. 2, págs. 88-117.
- KULEZ, Ali (2018), *Gastropoetics: Cultural Figurations of Eating in Modern Argentina, Brazil, and Cuba*, tesis de doctorado, University of Southern California.
- L'CLERC, Lee (2001), «(Homo) Posing the Flesh in Virgilio Piñera's 'La carne de René'», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26, n. 1/2, págs. 225-40. <https://www.jstor.org/stable/27763765>
- LIM, Jason (2007), «Queer Critique and the Politics of Affect», en Gavin Brown, Kath Browne y Jason Lim (eds.), *Geographies of Sexualities Theory, Practices and Politics*, Ashgate, págs. 53-67.
- LÓPEZ, Magdalena (2021), «Socialist Biopolitics: Flesh and Animality in Cuba and Venezuela», en *Latin American Research Review* 56, n. 2, junio, págs. 417-36. <https://doi.org/10.25222/larr.944>

- MAYÉN ALFARO, Moisés (2021), «Desbordar el cuerpo: la articulación de la resistencia a la violencia necropolítica en ‘La carne de René’ de Virgilio Piñera», en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 4 de enero, págs 34-51. <https://doi.org/10.25025/perifrasis202112.23.02>
- MBEMBE, Achille (2019), *Necropolitics*, Durham, Duke University Press.
- MOLINERO, Rita (2002), «Esquivando flechas, resistiendo furias: el arte de la fuga en ‘Pequeñas maniobras’», en R. Molinero (ed.), *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*, Plaza Mayor, San Juan, págs. 323-40
- PILE, Steve (2010), «Emotions and affect in recent human geography», en *Transactions of the Institute of British Geographers* 35, n. 1, págs. 5-20. <https://www.jstor.org/stable/40647285>
- PIÑERA, Virgilio (1985), *La carne de René*, Madrid, Ediciones Alfaguara.
- (2008), «La carne», en *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, Madrid, Cátedra, págs. 128-31.
- QUIROGA, José (1995), «Fleshing Out Virgilio Piñera from the Cuban Closet», en Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith (eds.), *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Durham, Duke University Press, págs. 168-81. <https://doi.org/10.1215/9780822399483-008>
- SHAH, Raj (2014), «Urban Panopticism and Heterotopic Space in Kafka’s Der Process and Orwell’s Nineteen Eighty-Four», en *Criticism* 56, n. 4, págs. 701-23. <https://doi.org/10.13110/criticism.56.4.0701>
- STOICA, Daniela (2009), «Kafka and the fate of the body in a surveillance society. A foucauldian reading of Franz Kafka’s ‘In the Penal Colony’», en *Diversité et identité culturelle en Europe 6*, Bucarest, Editura Muzeul Literaturii Române, págs. 163-75.
- THRIFT, Nigel (2005), «But Malice Aforethought: Cities and the Natural History of Hatred», en *Transactions of the Institute of British Geographers* 30, n. 2, págs. 133-50. <https://www.jstor.org/stable/3804515>
- TOLIA-KELLY, Divya P. (2006), «Affect: An Ethnocentric Encounter? Exploring the “Universalist” Imperative of Emotional/Affectual Geographies», en *Area* 38, n. 2, págs. 213-17. <https://www.jstor.org/stable/20004528>



VENN, Couze (2010), «Individuation, Relationality, Affect: Rethinking the Human in Relation to the Living», en *Body & Society* 16, n. 1, marzo, págs. 129-61. <https://doi.org/10.1177%2F1357034X09354770>

VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio (2016), *Heterografías de la violencia: historia, nihilismo, destrucción*, Buenos Aires, La Cebra.

WOLFENZON, Carolyn (2006), «La ciudad como espacio de tortura en ‘La carne de René’ y ‘Pequeñas maniobras’ de Virgilio Piñera», en *Cuban Studies* 37, págs. 56-72. <https://www.jstor.org/stable/24487477>



Arrancando raíces: la destrucción de la genealogía familiar en *Historia de la leche* (2020) de Mónica Ojeda

SARA BOLOGNESI
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Este artículo propone llevar a cabo un análisis de *Historia de la leche* (2020), novela poética publicada por la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), la cual será observada dentro del marco del cainismo y la tragedia clásica, es decir, de una violencia atávica que provoca una irremediable desestructuración familiar. Conforme avanza la lectura, esta destrucción no solo impregna el plano temático del texto, sino también el nivel expresivo, puesto que la fuerte intertextualidad que caracteriza la obra apunta a un diálogo con la tradición. Así pues, el trabajo hará hincapié en los vínculos familiares impregnados de violencia, venganza y celos, sin olvidar las resonancias literarias que constituyen el marco de la historia.

Palabras clave: Mónica Ojeda, *Historia de la leche*, Ecuador, violencia, fratricidio

Pulling up roots: the destruction of family genealogy in *Historia de la leche* (2020) by Mónica Ojeda

Abstract: This article proposes to carry out an analysis of *Historia de la leche* (2020), a poetic novel published by the Ecuadorian writer Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), which will be observed within the framework of cainism and classical tragedy, of an atavistic violence that produces an irremediable family de-structuring. As the reading progresses, this destruction doesn't only permeate the thematic level of the text, but also the expressive level, because the strong intertextuality that characterises the book points to a dialogue with the tradition. Thus, the research will emphasise family ties impregnated with violence, revenge, and jealousy, without forgetting the literary resonances that constitute the history's framework.

Keywords: Mónica Ojeda, *Historia de la leche*, Ecuador, violence, fratricide

*Solo construimos nuestra sangre
cuando la limpiamos
de familia.*

Mónica Ojeda

1. Introducción

El presente artículo propone ahondar en la violencia atávica, los celos enfermizos y la sed de venganza que definen los lazos familiares y, por consiguiente, su trágica ruptura en *Historia de la leche*, obra publicada en 2020 por la escritora Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988). En los últimos años, el nombre de la ecuatoriana ha quedado asociado especialmente a la narrativa, a consecuencia del éxito que recibieron las novelas *La desfiguración Silva* (2014), ganadora del premio ALBA, *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), las cuales, por el atrevimiento temático y su estilo único, no solo despertaron un palpable interés en el público y la crítica, sino también dentro del mundo de los premios literarios.

Esto le confirió a la autora una mención en la lista de Bogotá 39-2017, entre los treinta y nueve autores hispanoamericanos menores de cuarenta años más talentosos de la década, el premio neerlandés Príncipe Claus de Cultura y Desarrollo, en 2019, y una selección en la lista de Granta, entre los veinticinco escritores menores de treinta y cinco años más prometedores en lengua española, en 2021. Asimismo, cabe destacar que la guayaquileña también trabaja tanto el género cuentístico, en *Las voladoras* (2020), como la poesía, en *El ciclo de las piedras* (2015), que obtuvo el Premio Nacional de Poesía Desembarco, y la obra seleccionada para la presente investigación.

Por todo ello, la voz de Mónica Ojeda se considera una de las más poderosas de la última década, junto con otras como la de su compatriota María Fernanda Ampuero, la boliviana Liliana Colanzi, las mexicanas Fernanda Melchor, Verónica Gerber y Guadalupe Nettel, la uruguaya Fernanda Trías, la colombiana Margarita García Robayo y las argentinas Samanta Schweblin, Ariana Harwicz y Mariana Enríquez, por mencionar tan solo algunas de ellas.



2. Lazos familiares mortales: parricidio, infanticidio y fratricidio

Dentro de este panorama literario protagonizado por escritoras, se inserta la producción de Mónica Ojeda, cuyas historias investigan el dolor y la perversión que saturan las relaciones familiares, destapan las múltiples consecuencias de traumas vividos en edad infantil y convierten la literatura en una experiencia tanto horrorosa como poética, donde el lector debe empatizar con el sufrimiento de los personajes, pero, al mismo tiempo, disfrutar de las pulsiones oscuras que los caracterizan, teniendo siempre en cuenta que queda un margen de violencia que la palabra no alcanza y, por ende, desconoce. De esta manera, Ojeda analiza la institución familiar a partir de una doble relación biológica que une a los miembros de un mismo núcleo: la generación, que incorpora y ata a los componentes de un grupo familiar, y las condiciones de ambiente, las cuales son establecidas por los padres y, a su vez, determinan el desarrollo sano o insano de la prole (Lacan, 2003: 14). Sin embargo, lo que atrae a esta autora no son los afectos estables y confiables, y tampoco los idílicos recuerdos y ambientes infantiles remembrados con nostalgia, sino que su literatura gira en torno a la búsqueda del punto de distorsión de los vínculos familiares, a las razones por las que padres e hijos se convierten en parásitos los unos para los otros y a la consciencia de que quienes tienen la misma sangre pueden hacerse daño e incluso matarse.

Según la psicoanalista Anna Freud, dentro del ámbito familiar, los celos más desmesurados son volcados en el hermano menor por parte del mayor (1964: 38), debido a que, tras la llegada del nuevo infante, el primogénito no solo deja de ser el centro de atención, sino que también se ve obligado a compartir el amor de sus padres con el recién nacido, el cual, por esta razón, adquiere el nuevo estatus de usurpador, intruso y rival. Esta hostilidad toma el nombre de «Complejo de Caín» (Baudoin, 1964: 26), cuyo referente debe buscarse en el primer asesinato de la historia (Quincey, 1981: 17), el fratricidio de Abel por mano, precisamente, de Caín, quien, enloquecido de celos por no ser el favorito del Padre, termina asesinando a su hermano. En concreto, Caín, agricultor, decide llevar a Jehová los mejores frutos de su cosecha, esperando ganar así su complacencia, mientras que Abel, pastor, entrega una de las ovejas de su rebaño, sacrificio a raíz del cual Dios se inclina hacia este último (Alcívar Bellolio *apud* Ojeda, 2020: 9). En cierto sentido, este homicidio conlleva una desmitificación de la infancia, ya que el niño no se



muestra como un individuo pasivo e inocente, de acuerdo con el imaginario tradicional, sino como «un agente de su historia, un sujeto de violencia al punto de convertirse en verdugo» (Pérez, 2010: 123).

No obstante, la furia del hijo mayor no solo se desencadena hacia su hermano, sino también hacia sus progenitores, quienes encarnan la causa principal de toda la amargura que lo aflige. Siendo así, el nacimiento de un segundogénito incentiva solo las primeras ansias de destruir la estructura familiar y, más precisamente, derrotar a los padres. De acuerdo con Sigmund Freud, durante la etapa educativa, estos se esfuerzan por imponer numerosas prohibiciones y normas, de modo que se lleva a cabo «siempre una identificación con el padre en la temprana infancia» (1991: 121), pues la ideología bajo la cual se desarrolla el infante no es propia, sino heredada. En la adolescencia, en cambio, el hijo rechaza pertenecer a un mundo previamente pautado, por lo que expulsa a esos fantasmas generacionales con los cuales ha crecido, rebelándose a sus deberes y obligaciones a través del conflicto, más o menos violento, con sus progenitores, con el propósito de librarse de una autoridad sofocante y lograr independizarse mediante la creación de nuevos ideales, contrarios a los que desde siempre ha conocido. Si bien «el parricidio posee esta connotación de libertad, se adjudica una promesa engañosa» (Pérez, 2010: 124), ya que deja espacio únicamente al caos, la culpa y la inmadurez, debido a que los infantes no están en condiciones de instituir un nuevo orden. Por ello, a lo largo de la edad adulta, vuelven a abrirse paso las sombras paternas y maternas y la personalidad del hijo sufre un vuelco a consecuencia del cual se restablece de manera inequívoca la identificación con los progenitores (Freud S., 1991: 121).

Pese a que el impulso de matar a los padres resulte aterrador, en realidad, habita en el ser humano desde los orígenes. Esta perversión, ya patente dentro de las organizaciones sociales primitivas, una vez más, hunde sus raíces en una preferencia de los progenitores por el hermano menor: «Por razones naturales, los hijos menores tenían una posición excepcional: protegidos por el amor de la madre, sacaban ventaja de la avanzada edad del padre y podían sustituirlo tras su muerte» (Freud S., 1991: 78). Por el contrario, los hijos mayores sufrían un destino cruel, puesto que corrían el riesgo de ser expulsados o asesinados por su propio padre, en el intento de despojarlo de su ilimitado poder. Hambrientos de venganza y cegados por la ira, los hijos



desterrados empezaron a reunirse en comunidades, donde se promovía la tortura del progenitor traidor y se ejercía el canibalismo una vez llevado a cabo su homicidio. Sin embargo, este acto no solo coincide con una fantasía «de incorporar (devorar, absorber, etc.) objetos amados y odiados, personas o partes de personas dentro de nosotros mismos» (Isaacs, 1962: 94), sino que también se concibe precisamente como una reconciliación con la figura paterna, «un intento de asegurarse la identificación con él por incorporación de una parte suya» (Freud S., 1991: 79).

De acuerdo con Jean Bergeret, este proceso cíclico, cuyos puntos de partida y llegada coinciden con la identificación con los padres, vislumbra en su fase intermedia un momento de escisión con la familia, es decir, un regreso al instinto más violento del ser humano (1990: 63). A través del análisis de la tragedia sofocleana *Edipo rey*, el psicoanalista francés ofrece una visión innovadora respecto al parricidio, ya que sostiene que este acto no representa la verdadera fuente del drama familiar, sino que su realización es estimulada por un primer mensaje de violencia transmitido por los progenitores a su cría. De esta manera, aunque se suele tildar a Edipo de monstruo por matar a su padre y fecundar a su madre, la tradición ignora que el rey de Tebas desconoce su verdadera identidad y es un hijo que no tenía que haber nacido (Bergeret, 1990: 68). Así pues, los estudios de grandes psicoanalistas como Sigmund Freud pasarían por alto las alusiones, más o menos sutiles, al infanticidio, dirigiendo el foco de atención exclusivamente hacia los impulsos parricidas. Por ende, Bergeret concluye que el parricidio encarna la otra cara del infanticidio, esto es, representa una vía de salvación para la prole no querida, la cual, finalmente, logra escapar a la muerte a manos de sus criadores mediante el asesinato de estos últimos (1990: 143).

Si, por un lado, «el nacimiento de los hijos es la muerte de los padres» (Hegel *apud* Beauvoir, 1981: 483), por otro lado, a lo largo de los siglos, los progenitores se han asociado tanto a la creación como a la anulación de la identidad de sus sucesores. En lo que se denomina «un primer tiempo», Jacques Lacan expone que el papel principal de toda madre corresponde al cuidado ante las necesidades fisiológicas y las demandas emocionales de la cría, de manera que el recién nacido y la adulta se completan mutuamente, sin necesidad de recurrir a la figura paterna (1999: 198). En cambio, durante la fase edípica, cuando la madre deviene el objeto deseado por su infante, el padre irrumpe en la rela-



ción maternofilial para separar al niño de su criadora, imponiéndose como la mayor autoridad de su núcleo familiar. De esta manera, ambos progenitores llegan a simbolizar la prohibición del incesto, es decir, ontológicamente, encarnan una ley primordial, un tabú moral y social, una obligación inquebrantable (Lacan, 2003: 68) y, por consiguiente, se configuran como el medio que permite al niño aproximarse a las normas de una determinada cultura, donde no todas las relaciones ni las acciones son permitidas (Lacan, 1999: 198).

No obstante, el cuadro familiar se complica cuando la progenie muestra el mismo sexo biológico de su progenitora, porque «las madres tienen un carácter mortífero y muy especial en las relaciones madre-hija» (Lacan, 1985: 20). Jacques Lacan asocia el «deseo de la madre» —el que no solo experimenta el bebé hacia su progenitora, sino el que se produce recíprocamente— a las fauces abiertas de un cocodrilo, en cuyo hocico son transportadas sus crías. La boca del depredador, en cualquier momento, puede cerrarse, de no ser por la intervención paterna, personificada mediante un palo que, colocado entre los dientes del animal, impide la muerte de los recién nacidos. Aunque el padre aplaca la voracidad materna, sin embargo, «el deseo de la madre no es algo que pueda soportarse tal cual, que pueda resultarles indiferentes [a las crías]. Siempre produce estragos» (Lacan, 1992: 118), es decir, las niñas se ven dañadas inevitablemente por su madre, cuya violencia se presenta como natural, abrumadora e insaciable. Cabe especificar que el estrago materno se intensifica en la ligazón entre madre e hija por el carácter femenino de ambos sujetos, puesto que la prole busca —sin éxito— en la figura adulta las respuestas a su «ser mujer»: «Paradójicamente, en cuanto mujer, la madre fue estragada primero y, por ende, lejos se encuentra de proveer una respuesta satisfactoria. De este modo se produce un circuito sin salida, transmitido como un sino trágico de madre a hija, de generación en generación» (Zawady, 2021: 187). En suma, la madre se erige como un ser híbrido, en el cual confluyen tanto la vida como la muerte: ella protege a su bebé, pero también quiere devorarlo; se preocupa por transmitir la tradición, pero, de esta manera, aniquila la identidad de su infante; se define como el máximo ejemplo de mujer para su hija, pero no sabe explicarle la sustancia de lo femenino.

En la misma línea, se posiciona Simone de Beauvoir, cuyos estudios hacen hincapié esencialmente en el lazo madre-hija, donde la adulta se erige como la transmisora por antonomasia de una opresión sociocultural que adiestra



a la mujer para cumplir con unos determinados moldes «femeninos»; esto es, la prole es educada para convertirse en una madre, esposa y ama de casa ejemplar. Por consiguiente, desde el nacimiento de la bebé, la madre se configura como una jueza suprema que tiene la última palabra sobre la existencia de su cría, es la que decide, controla y regaña su manera de andar, vestir, hablar, comportarse e interactuar con el mundo (Beauvoir, 1981: 502). La explicación de esta represión, aparte de hallarse en el seno de una sociedad evidentemente patriarcal, coincide con que la maternidad confiere a numerosas mujeres «la oportunidad de ejercer actitudes “perversoras” hacia sus bebés, utilizándolos como extensiones de sus propios cuerpos» (Welldon, 1993: 20).

Pero, paradójicamente, la figura materna no acepta con entusiasmo que su criatura devenga su alter ego. En efecto, el vínculo maternofilial, sobre todo cuando la niña empieza a acercarse a la edad adulta, se ve caracterizado por unos celos y un odio enfermizos, porque «la madre quiere reinar sin rivales en su universo femenino» (Beauvoir, 1981: 502). No obstante, resulta más aborrecible el hecho de que la hija se convierta en el opuesto de su progenitora que en su doble (Beauvoir, 1981: 504), ya que esto comportaría un rechazo no solo de las enseñanzas maternas, sino también de todo el sistema heteropatriarcal bajo el cual su progenitora ha sido creada. En otras palabras, las madres heredan e integran esos modelos sociales, lingüísticos, económicos, etcétera, promulgados por los hombres, convirtiéndose, por lo tanto, en una parte de ese mismo sistema que las subyuga, así que, de manera consciente o inconsciente, a su vez, oprimen a sus crías. Sin embargo, estas últimas, al desear huir de la esclavitud de su criadora, no solo se erigen como seres por los cuales la identificación con la madre ha fallado (Kristeva, 2004: 75), sino que, además, experimentan hacia la misma un sentimiento de repulsión, denominado por Adrienne Rich «matrofobia»:

La matrofobia se puede considerar la escisión femenina del yo, el deseo de expiar de una vez por todas la esclavitud de nuestras madres, y convertirnos en seres libres. La madre representa a la víctima que hay en nosotras, a la mujer sin libertad, a la mártir. Nuestras personalidades parecen marcharse y superponerse peligrosamente a la de nuestra madre (Rich, 1986: 340).

Aunque el origen de la madre como un individuo sin corazón debe hallarse más allá del fratricidio de Abel por mano de Caín, precisamente, en la



mitología grecolatina, es una vez más en el *Génesis* que empieza a irrumpir un modelo de progenitora en el que convergen la vida y la muerte, puesto que Eva representa tanto el bien como el mal, «es la creación divina, buena, perfecta, mitificada y virginal», pero, al mismo tiempo, «es la degeneración temporal, terrenal, maldita y lasciva por la seducción de la serpiente. [...] Ella engendra híbridamente el pecado, el dolor, la enfermedad y la muerte» (Nallim, 2020: 67). Por esta razón, su embarazo y sus descendientes se ven condenados a una vida atormentada y maldita, cargada de culpas por saldar para obtener el perdón del Padre (y del padre). El lado oscuro de la madre alcanza su cumbre en la tragedia griega, cuya progenitora asesina por antonomasia, Medea, abre paso a una larga descendencia de mujeres crueles y descontroladas. Entre ellas, se hallan madres que atentan contra su progenie por distintas razones —unas prefieren sacrificar a sus hijos en lugar de morir, como ocurre en *Alceste*, de Eurípides; otras los asesinan para no perder su poder, como en *Electra*, de Sófocles; otras aún, como la propia Medea euripídea, realizan el filicidio devoradas por la cólera y la venganza —; no obstante, todas se caracterizan por el egoísmo y la violencia, es decir, se evaden del patrón general de cariño y cuidado hacia sus crías (González Galván, 2007: 271-273).

El enfrentamiento entre progenitores e infantes, saturado de celos, rencor e ira, no debe pensarse como una temática propia de la literatura clásica, sino que, en el siglo XXI, ha sido retomado como el pilar de un gran número de obras hispanoamericanas¹, cuyo objetivo consiste en romper con la idea de que «infante» es sinónimo de «inocente», los padres son modelos a seguir y la familia un lugar donde jamás faltan amor, comprensión y protección. En particular, las propuestas literarias contemporáneas suelen exponer que las pulsiones parricidas y las infanticidas se alimentan las unas de las otras sobre la base del impulso egoísta, el cual impide la supervivencia para ambas generaciones, de acuerdo con los estudios freudianos. Esto demuestra que existe un binarismo catastrófico, que excede el odio y el amor, el mal y

¹ Entre numerosos ejemplos, destacan *Matate amor* (2012) de Ariana Harwicz, *Contra los hijos* (2014) de Lina Meruane y *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, obras que se fundamentan sobre una maternidad alternativa; *La ola* (2013) de Liliana Colanzi, *Umami* (2015) de Laia Jufresa y *Pelea de gallos* (2018) de María Fernanda Ampuero, cuyos argumentos ahondan en la familia como un espacio desestructurado y un detonante del sufrimiento y la violencia; *El huésped* (2006) de Guadalupe Nettel, *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enríquez y *Paradise* (2021) de Fernanda Melchor, donde la infancia se muestra como una etapa cargada de perversión, misterio y excesos.

el bien, ya que simplemente se erige sobre una «dialéctica primaria “uno o nada”, “yo o él”, “yo o nada”, lo que implica tanto en el hijo un fantasma parenticida como en los padres un fantasma infanticida» (Bergeret, 1990: 109).

3. Hilvanando obras: un diálogo entre *Historia de la leche* y otros textos de mónica ojeda

Todos los temas abordados en la presente investigación permean *Historia de la leche* por medio de una reescritura, en clave femenina, del asesinato de Abel por mano de Caín. Al igual que en el célebre relato de origen judeocristiano, la voz poética creada por Mónica Ojeda está condenada a quedarse a la sombra de su hermana, la bondadosa y hermosa Mabel, así que llega a matarla y enterrar su cuerpo. Cuando se lleva a cabo el asesinato, uno de los aspectos que más llaman la atención del lector es la manera en la que Mabel fallece, puesto que presenta numerosos paralelismos con la muerte del hermano menor del *Génesis*, similitud también confirmada por la paronimia de sus nombres. La voz que relata *Historia de la leche*, en efecto, golpea a su enemiga en la cabeza con alguna herramienta, pero el texto en ningún momento explica cuál es o se detiene a aclarar sus características; de igual modo, en el texto bíblico, el primogénito de Adán y Eva percute a Abel con un arma cuya naturaleza no queda especificada (Canillas del Rey, 2019: 132). Además, no puede pasar por alto el principio de los sentimientos de envidia y rabia que experimenta la protagonista hacia su hermana, análogos a los que nutre Caín hacia Abel.

El motivo de las complejas relaciones entre víctima y victimario, así como las altas posibilidades de convertirse en este último si se reciben injurias físicas y/o psicológicas en tierna edad, es uno de los temas que más fascinan a Mónica Ojeda y que mayormente destacan dentro de su obra literaria. En este sentido, *Historia de la leche* retoma dos temáticas fundamentales de su última novela, *Mandíbula*: la figura de la madre como creadora y destructora de su propia cría y el vínculo entre hermanos, caracterizado por sentimientos ambiguos, que oscilan entre el cariño y el desprecio. Además, de igual manera que en *Mandíbula*, la violencia propuesta en *Historia de la leche* se desencadena bajo dos condiciones, es decir, sus protagonistas deben pertenecer al universo femenino y tener la misma sangre. Los personajes principales del

poemario son, en efecto, una madre y sus dos hijas, cuyos sueños, deseos y personalidades contrastantes provocan el alejamiento de unas y otras, distancia que quedará marcada irremediablemente por la muerte de Mabel. De esta forma, el hecho de pertenecer a un mismo núcleo familiar acentúa las discordias entre sus miembros, motivo por el cual la anónima voz poética no solo conversa consigo misma para buscar una explicación al asesinato de su hermana, sino que también establece un diálogo íntimo con la propia víctima y su madre, esto es, con su genealogía familiar.

Sin embargo, *Historia de la leche* no solo bebe de los argumentos principales en torno a los cuales se fundamenta *Mandíbula*, sino, en general, de los temas que permean la entera producción literaria de Ojeda. Cabe mencionar, pues, que también *Nefando* ahonda en los vínculos familiares abyectos y enfermizos, entre los cuales destaca la incestuosa y extraña relación que entablan los tres hermanos protagonistas, quienes, desde su niñez, fueron violados por el padre. Si bien los personajes de *Nefando* no pretenden voluntariamente infligirse daño como, en cambio, acontece dentro de los lazos fraternales de *Mandíbula*, es evidente el interés de la autora por investigar las dinámicas familiares contrahegemónicas. Asimismo, el horror familiar se convierte en el leitmotiv de *Las voladoras*, entre cuyos relatos se distinguen «*Slasher*» y «*Terror*» por penetrar en el vínculo entre hermanas: tanto la violenta relación entre Bárbara y Paula como el íntimo diálogo entre Luciana y Lucrecia le tienden la mano a la hermana mayor de *Historia de la leche* y su ligamen a Mabel.

Además, de acuerdo con Débora Laura Nivelá Guaranda, *Historia de la leche* dialoga con las demás publicaciones de Ojeda por erigirse como un ejercicio de reescritura de los acontecimientos históricos (2021: 11). En *La desfiguración Silva*, tres jóvenes deciden reescribir la historia tzántzica a través de la invención de un personaje ficticio: aunque el episodio mencionado se presenta como tangencial dentro de la trama principal, consigue mostrar que la historia puede ser entendida como un espacio moldeable, que goza la destrucción y la reconstrucción a través del arte. De la misma forma, *Las voladoras* propone una reescritura de los mitos andinos orales, los cuales son manejados como punto de partida para profundizar en temas como el aborto, el abuso, la sexualidad, el trauma y el duelo, por mencionar tan solo algunos. Aparte de estos claros ejemplos, también *Mandíbula* puede leerse como una reescri-



tura del cuerpo de unas adolescentes que buscan superar sus propios límites mentales, pero sobre todo físicos, a través de golpes y humillaciones que se proporcionan las unas a las otras; asimismo, *Nefando* aborda una reformulación del dolor y el trauma a través de la producción de un sádico videojuego online y *El ciclo de las piedras* se presenta como una reflexión en torno al origen de la humanidad y la infancia como un lugar expuesto a la violencia, temáticas que se materializan a través del mundo animal y vegetal (2021: 12).

4. *Historia de la leche*: análisis de una familia desestructurada

El propio título de la obra ya le ofrece una pista al lector en torno a los temas que se abarcarán a lo largo de ella. En palabras de la propia autora, la leche se relaciona directamente con la figura materna y la etapa de la maternidad, es un fluido bendito que tiene la capacidad de nutrir a los infantes recién nacidos. Sin embargo, no siempre se encuentra en buenas condiciones, ya que cabe la posibilidad de que se corte, se pudra y, por consiguiente, le impida al hijo nutrirse correctamente, así que ese mismo líquido que da la vida puede convertirse en un veneno letal (Ojeda *apud* Varas, 2020: s.p.). Por un lado, la leche materna representa aquel elemento que, por primera vez tras el parto, vuelve a unir a la madre y su cría, en una relación donde la primera se configura como la fuente proveedora de alimentación y satisfacción de la segunda, de modo que, durante la lactancia, el lazo materno-filial se estrecha hasta alcanzar su cumbre (Welldon, 1993: 15, 140). Por otro lado, no todas las madres se enfrentan con alegría y serenidad a este momento: muchas no pueden amamantar, otras viven la lactancia como una dura servidumbre, «temen estropearse el pecho; viven con rencor sus senos agrietados, sus glándulas doloridas; la boca del niño las hiere: les parece que aspira sus fuerzas, su vida, su felicidad» (Beauvoir, 1981: 492).

Estas dos facetas de la leche materna, en la cual convergen la vida y la muerte sin que una excluya la otra, tensan los sucesos de *Historia de la leche*, creando un juego de blancos y negros, tira y afloja, tal que el lector no consigue posicionarse del lado de ningún personaje, aunque se siente constantemente interpelado para que reflexione en torno a sus acciones, emociones y pensamientos. En concreto, el lector empatiza con la desesperación que devora tanto a la hija asesina como a su progenitora, pero tiene la impresión de que

no puede llegar a entender plenamente a ninguna de las dos mujeres. Tampoco logra comprender a Mabel en su totalidad, y menos su dolor, por más paradójico que parezca, puesto que es la víctima más tangible del poemario. Esta escasa empatía hacia la asesinada se debe a que no tiene voz: jamás se expresa, ni directa ni indirectamente, sino que queda presentada a través de las descripciones de la narradora, cuya atención se dirige a menudo hacia la mirada de los padres de Mabel. En otros términos, en numerosas ocasiones, la voz poética introduce a Mabel de acuerdo con lo que ella considera que sus padres piensan de su hermana, de forma que el lector obtiene una visión general de los lazos familiares bastante borrosa. Por ello, leer *Historia de la leche* es presenciar una anagnórisis de la cual el lector (o, mejor, el espectador) no forma parte, como si el trinomio madre-hija-hermana estuviera ocultando una verdad —quizás un oscuro secreto intrínseco de la familia— que resultaría fundamental para alcanzar el conocimiento completo de los sucesos.

A raíz de este sentimiento, Tes Nehuen sugiere que la obra poética de Mónica Ojeda destapa un deseo sádico innato, condenado por la sociedad y enraizado en los rincones más oscuros del ser humano, aquel que no tiene una finalidad específica, sino que solamente busca cumplirse por puro placer. Así pues, cuanto más se adentra el lector en la narración, las razones que empujan a la voz poética a matar a su hermana se esfuman, de modo que «el tema principal del libro [queda] enterrado» (Nehuen, 2020: s.p.). No subsisten ni víctimas ni victimarios, sino solo los restos de un impulso involuntario que anhela derramar sangre de amor; padres e hijos se convierten en personajes incatalogables e inatrapables, carentes tanto de virtudes como de defectos, ni buenos ni malos, sino humanos, rotos y sumisos a sus pulsiones más macabras. Y, finalmente, detrás del deseo solamente permanece el silencio de una madre que ha perdido a su hija favorita, arrancada del mundo por mano de su otra cría, «queda la culpa y el espacio espantosamente abierto, limpio, sin obstáculos entre la madre y la hija sobreviviente» (Alcívar Bellolio *apud* Ojeda, 2020: 11).

La única respuesta al homicidio familiar que se lleva a cabo en el poemario de Ojeda se halla en los estudios de Hélène Cixous, quien sostiene que la leche materna guarda un significado más profundo y oculto dentro de la literatura redactada por plumas femeninas. Según la feminista francesa, a diferencia de lo que acontece en la obra de un escritor varón, en las produc-



ciones de autoría femenina, el cuerpo de la mujer penetra el texto, es decir, sus huesos, su piel y percepción corporal no solo se emplean como objetos, sino, sobre todo, como sujetos literarios. Por ello, sus partes más significativas se convierten en elementos poéticos y, en concreto, la leche encarna la voz materna: «Voz: la leche inagotable. Ha sido recobrada. La madre perdida. La eternidad: es la voz mezclada con la leche» (Cixous, 2001: 56). Por consiguiente, la escritura de las mujeres recupera la palabra de la progenitora, de lo ancestral, deviniendo un vehículo de transmisión de aquellos hábitos, tradiciones y enseñanzas que las niñas reciben desde tierna edad de sus madres y las marcan a fuego por el resto de su vida.

De acuerdo con esta interpretación, *Historia de la leche* es la narración del origen y el fin, de un nacimiento no deseado y una muerte prematura, de las controvertidas relaciones entre mujeres, de lazos familiares enfermos e impregnados de celos y venganza, de la sutil línea que separa el amor y el odio, de la desesperación, el sacrificio y el sentido de culpa que acompaña hasta la tumba, pero también cuenta la historia de una lucha atávica, que caracteriza a múltiples generaciones de mujeres que cargan latentemente con el peso de sus antepasados remotos, sus normas y restricciones. En este sentido, cabe mencionar que, en la telaraña de personajes femeninos que protagonizan *Historia de la leche*, es significativo que aparezca una única presencia masculina, el padre de la homicida, cuyas intervenciones cargadas de odio, violencia y represión, aunque vertebran exclusivamente el primer capítulo de la obra, se expanden como un eco a lo largo de toda ella; «como el patriarcado, ese gigante invisible que nos señala con el dedo índice, el padre espera en la sombra del poema» (Nehuen, 2020).

En suma, la infancia se configura como un lugar simbólico de destrucción y reconstrucción, en el cual se vislumbran las tensiones tanto entre padres e hijos como entre un pasado obsoleto y fuertemente patriarcal y un presente que pide a toda voz una ruptura y un cambio urgente. Según Ariana Harwicz, cuya cita se encuentra incluida en la contraportada del texto analizado, la obra de Ojeda «revienta la vida tal como la conocemos o creemos vivir» (*apud* Ojeda, 2020: s.p.), pero también derrumba los géneros literarios canónicos, puesto que puede concebirse tanto como un poema largo dividido en seis secciones como una novela poética, cuyo argumento se desarrolla a través de seis capítulos. Así pues, pese a que las editoriales clasifiquen

Historia de la leche bajo el género poético, en realidad, es el fruto de una contaminación literaria, que abraza tanto la narrativa como la poesía. De hecho, el argumento que se desarrolla a lo largo de la obra destapa una experiencia muy íntima y terrenal, típica de los textos en prosa, pues explora los profundos abismos humanos y las relaciones conflictivas dentro del seno familiar, pero, al mismo tiempo, goza de un lenguaje que trasciende, propio de las producciones poéticas. Esta contaminación se refleja también en los distintos recursos estilísticos empleados, los cuales se amoldan, en líneas generales, a las necesidades de la narración: la letra cursiva es utilizada sobre todo para relatar las acciones de la voz poética y Mabel, aunque, en ocasiones, funciona para establecer un diálogo entre la asesina y su madre. En cambio, los textos entre corchetes engloban los diálogos que la voz poética lleva a cabo consigo misma y la negrita remarca los conceptos primordiales de la obra.

Historia de la leche se abre con unos versos aterradores, marcados por un deseo incumplido, esto es, el nacimiento de un niño varón: «Papá, tú querías un hijo y / en cambio / te nació esta cabeza» (Ojeda, 2020: 21). El rechazo paterno ante el sexo biológico de su hija queda acentuado, por un lado, por la imposición de actividades como la pesca y la caza, tradicionalmente consideradas «masculinas», las cuales deben ser llevadas a cabo por la voz poética «para que aprenda a ser hombre / para que saque de la vida algo tibio que matar» (Ojeda, 2020: 21). Por otro lado, las consideraciones paternales en torno a situaciones que forman parte de la cotidianidad de cualquier mujer —la menstruación, la leche materna y el autoerotismo— vislumbran una imagen abyecta, sucia y distorsionada del mundo femenino: «Y en cambio un hombre no arde de útero / [...] ni sangra en los pasillos / ni riega su leche sobre las ecografías / ni se mete el dedo índice / para tocar a Dios / en un volcán de pelvis» (Ojeda, 2020: 22). Esta preferencia por la descendencia masculina no debe investigarse solamente como un argumento literario, ya que, en numerosos países, entre ellos, Hispanoamérica, las mujeres se encuentran presionadas por la sociedad para dar a luz a hijos varones, generando así una discriminación hacia la prole femenina, la cual no garantiza la misma seguridad económica que un heredero hombre. Entre las múltiples consecuencias de engendrar una hija, destaca la violencia ejercida por el mundo masculino, tanto hacia la madre, quien no ha sido capaz de cumplir con su deber de «buena mujer», como hacia la cría no deseada (World Health Organization, 2011: V).



Así pues, como el pecado de Caín era el de no ser Abel (Alcívar Bellolio *apud* Ojeda, 2020: 10), la voz poética se ve obligada a pagar una deuda de la cual no es culpable: no haber nacido varón. Su propia madre la describe como una «hija rota / [...] rota de nacimiento» (Ojeda, 2020: 27) y plantea que, algún día, deseará reencarnarse en otro ser, debido a que cumplir con los deberes de una mujer es una tarea horrorosamente difícil. De acuerdo con Simone de Beauvoir, a menudo las mujeres viven con resentimiento su condición femenina, por lo que suelen transmitir a sus hijas la tara que ellas mismas sufren, imponiéndole su idéntico, trágico, destino: «Irritada por haber engendrado a una mujer, la madre la acoge con esta maldición equívoca: “Serás mujer”» (1981: 501). Al contrario que el hombre, durante su vida entera la mujer lidia con innumerables «maldiciones» —la menstruación, el embarazo, el parto y la menopausia, entre otras— y se enfrenta a numerosos «obstáculos que muchas veces será incapaz de superar» (Beauvoir, 1981: 651), como la falta de una educación sólida y un esfuerzo constante, la desesperación por entregarse a otro individuo para encontrar su razón de ser, por conseguir marido y fecundar a un hijo.

Por ende, las figuras del padre y la madre, las cuales desempeñan un papel fundamental en la trasmisión de la cultura, la educación inicial y la represión de los instintos y, por consiguiente, definen los procesos del desarrollo psíquico de su progenie (Lacan, 2003: 16), quedan dibujadas como sujetos capaces de infligir daño emocional a sus crías desde la niñez, condición que se refleja en las imágenes empleadas por la voz poética en lo referente a sus progenitores. De este modo, la madre se asocia a objetos puntiagudos, como los dientes, las agujas y los bisturíes, mientras que el padre se relaciona con actividades que implican el asesinato de otro ser, como la caza y la pesca, y los cañones, cuyos disparos no dejan descansar a la voz poética. Además, ambos aparecen con frecuencia al lado de verbos como «morder» o «comer», los cuales reflejan el tremendo afán de destrucción que caracteriza a los padres de la anónima voz narradora y, en particular, remiten a la figura de la madre-cocodrilo lacaniana.

Al contrario, en su primera aparición, Mabel queda representada como la salvación de su núcleo familiar, como «principio / luz / agua en la arena» (Ojeda, 2020: 31), como el oasis de paz y belleza en el cual se hunden los pasos de la voz poética. No obstante, el título del segundo capítulo de la obra derrumba



el horizonte de expectativas del lector y anticipa un trágico evento: «Maté a mi hermana Mabel». Las páginas que componen esta sesión quizás sean las más significativas de todo el poemario, pues sacan a la luz la entramada y compleja red de sentimientos que une a las hermanas: los golpes y las caricias se funden y confunden, la mano que levanta tras la caída es la misma que traiciona empujando al barranco, la culpa que pesa cotidianamente se expía mediante una minuciosa búsqueda del sentido de la justicia. La propia escritora especifica que no concibe toda hermandad en torno a la leyenda de Caín y Abel, sino que, desde el universo narrativo, considera interesante explorar este vínculo familiar a través de los celos y la envidia: «La idea de querer destruir a quien amas es fundacional también, la expulsión, el exilio, convertirte en un animal para la caza» (Ojeda *apud* Zambrano, 2020).

De este modo, el asesinato de Mabel evidencia los sentimientos más primitivos y egoístas que habitan en el ser humano, en suma, procede de una experiencia traumática denominada por el psicoanálisis «complejo de la intrusión» (Lacan, 2003: 44). Tras el nacimiento de Mabel, la voz poética se siente identificada por primera vez como «hermana», sufriendo una suerte de «destierro emotivo» por el cual la nueva criatura pasa a ocupar su lugar y se convierte en la favorita de sus padres. En la etapa infantil, estos celos generan el deseo de un fratricidio imaginario y, en consecuencia, dan lugar a extraños juegos en los que el hermano mayor asesina al menor, «el sujeto lo elimina gratuitamente, en cierto modo por placer; se limita a consumir así la pérdida del objeto materno» (Lacan, 2003: 51). Estos comportamientos se presentan también durante la infancia de las hermanas de *Historia de la leche*, ya que la voz poética juega a reproducir los ritos funerarios romanos, colocando —en lugar de monedas— botones redondos y fríos sobre los párpados de Mabel. Además, la hermana mayor cuenta lo siguiente: «Me caminabas por encima como un muerto sin sexo y desde esa aparente neutralidad te alejabas y anunciabas que te mataría» (Ojeda, 2020: 56), como si, desde pequeña, Mabel hubiera predicho que su trágico destino se asemejaría al del Abel bíblico.

Así pues, la voz poética creada por la autora ecuatoriana pasa de la imaginación al acto, esto es, vuelca sus deseos prohibidos y su satisfacción personal en la violencia que ejerce sobre su hermana: «El dolor es oloroso como la sangre. Por eso tengo que ser yo quien te camine por encima igual que



un muerto sin sexo» (Ojeda, 2020: 57), «Hago el amor con tu muerte» (2020: 109), «Te hice tanto daño como pude, / y sentí placer» (2020: 112), le confiesa la voz poética a Mabel. Imágenes delirantes y oníricas como la carne de la víctima rozando el espíritu renacido de su asesina, la contemplación y exploración del cadáver de Mabel, de las partes de su cráneo fracturado y sus brazos torcidos como una muñeca, así como el deseo por saborear su sangre, destapan el binomio *eros-thanatos*, es decir, las pulsiones básicas del ser humano que dominan la violencia más transgresora (Bataille, 1985: 95). Al igual que un vampiro rechaza las normas éticas y morales impuestas por la sociedad y mezcla el instinto de muerte con el hambre erótico, la voz poética «sería una suerte de representación simbólica del instinto sexual en su estado más puro, más animal» (Sánchez-Verdejo Pérez, 2004: 204), una especie de personaje romántico que concibe el amor como una pasión morbosa y mortal, una heroína que crea una dicotomía entre su sangre y la de sus padres mediante la masacre de su hermana menor. Por consiguiente, la sangre determina los límites entre el sujeto y el exterior, entre el «yo» y el «otro», es aquel elemento sucio, repugnante y abyecto que perturba al ser humano hasta volverse un tabú (Kristeva, 2004: 7-10). Asimismo, de acuerdo con Julia Kristeva, la sangre consigue cuestionar la jerarquía familiar, dentro de la cual la prole o, más precisamente, la hija, a menudo, no tiene otra opción sino «incorporar una madre devoradora, a falta de haber podido introyectarla» (2004: 75), por lo que su condición de mujer y lo femenino que la caracteriza se convierten en posibles rehenes de su progenitora. Por ello, la pérdida de Mabel es necesaria para salvar su identidad y, por extensión, la de su asesina (López Arciga, 2020: s.p.), puesto que la muerte se muestra como la otra cara de la vida y se justifica bajo el *leitmotiv* «La destrucción es creación» (Ojeda, 2020: 49, 50, cursiva en el original). El silencio que rodea el cadáver colma así de voz a su hermana y engendra las páginas de *Historia de la leche*, por lo que el cuerpo quebrado de la joven personifica una génesis de identidad personal y familiar, deviene el origen de la palabra y, en última instancia, del arte: «Cuerpo, muerte, sexualidad y lenguaje nos impresionan en su aproximación al concepto de la víctima femenina como obra de arte» (Sanz, 2020: s.p.). En este sentido, Ojeda consigue que la belleza y el horror bailen el mismo vals sin resultar contradictorios, sino complementarios y, además, necesarios para comprender que la identidad de todo ser humano se funda en la familia, pero no tiene obligatoriamente que desarrollarse dentro de sus fronteras.



Por tanto, la muerte de Mabel simboliza una limpieza de todos los juicios y prejuicios morales y de la familia como «hecho biológico o [...] elemento teórico de la sociedad» (Lacan, 2003: 15); asimismo, encarna una resurrección personal, una reconstrucción de la identidad que aspira a hacer tabula rasa del pasado, especialmente de las leyes patriarcales que impregnan el primer capítulo de la obra.

Frente a afirmaciones paternas como «UN HIJO ES UN HOMBRE» (Ojeda, 2020: 21) o «Matar te hace hombre» (2020: 22), las cuales protagonizan la sección «Estudio inicial de la sangre», la voz poética grita a todo pulmón «*Unsexmehere*» (2020: 48-49, cursiva en el original), al igual que Lady Macbeth. De difícil traducción en español, la «desexualización» propuesta originariamente por la reina shakespeariana busca una renuncia al propio sexo, pero no con el fin de adquirir el opuesto, sino para convertirse en un ser neutro, carente de toda sexualidad, tanto masculina como femenina. De la misma forma, la voz poética creada por Ojeda pide que sea privada de su sexo para empezar a construir de cero una nueva herencia, sin fronteras carnales, paternas y de género, sino marcada por la restitución del derecho a narrar y crear sin pautas. Como señala Tes Nehuen, uno de los propósitos del fallecimiento de Mabel y, en general, de *Historia de la leche*, es la reivindicación de un pasado a lo largo del cual las voces de numerosas mujeres se han visto silenciadas por el sistema patriarcal, cuyo objetivo es la marginalización y la invisibilización de la mujer, en particular, como escritora:

Es éste un asesinato cultural que nos ha conducido a una especie de orfandad, cuyo origen ni siquiera hemos sabido explicar. Nos aferramos a un discurso que nos obliga a toparnos muchas veces con la idea de que no pertenecemos a ningún sitio, porque no se habla de nosotras ni de nuestras abuelas en la historia de la literatura. Y aquí está lo más fascinante de este libro. Y también una de las cosas que más amo de la obra de Ojeda. Su interés por restituir el poder del discurso femenino latinoamericano a su corteza, ya no desde la genealogía europea, sino desde la búsqueda de un material de ficción representativo de nuestra cámara magmática (2020).

Pero, en *Historia de la leche*, el enemigo no solo se encuentra personificado por esa tradición que le otorga el poder y la supremacía al sexo masculino, sino que la primera figura opresiva que debe abatirse es precisamente la que, en el imaginario colectivo, coincide con la mujer más importante de



la existencia del infante: la madre. En efecto, la progenitora de *Historia de la leche* pretende atar a sus crías a las verdades promulgadas por «El libro de los abismos», oscuro texto de tono solemne, casi religioso, que se manifiesta como una especie de Biblia incontestable de la Palabra y cuyo título encabeza la tercera sección del poemario. Mediante su lectura obsesiva, la madre busca imponer las normas que sustentan la tradición y la violencia heredada a lo largo de los siglos, por lo que se configura como una presencia fantasmal que ni crea ni destruye a sus hijas, sino que las atraviesa, dejando una huella permanente en su conducta, con el fin de que devengan una extensión de su carne y mente.

Sin embargo, el propósito insano de la adulta es rechazado por sus hijas, quienes, para autoafirmarse como individualidades personales, tienen que cumplir con el tópico literario de «matar al padre», el cual, en la obra de Ojeda, es sustituido por su contrapartida femenina. Por lo tanto, si «el advenimiento de una identidad propia demanda una ley que mutile» (Kristeva, 2004: 75), las hermanas deben matar a la madre, cortar el cordón umbilical, anular ese útero que les dio la vida. Ahora bien, cabe especificar que la muerte del padre —o, en este caso, la madre— también es la muerte de Dios, el peso de la tradición, los estatutos normativos transmitidos desde el nacimiento, de manera que, a través de este parricidio, el sujeto vive una orfandad gracias a la cual puede construir su propia identidad y decidir qué tipo de persona quiere ser (Galindo Hervás, 1996: 137). No obstante, para desprenderse totalmente de una genealogía que no les pertenece y desintegrar las expectativas familiares, sobre todo, maternas, las hermanas deben encontrar un medio emancipatorio, el cual, finalmente, se materializa en el asesinato de la hija predilecta, es decir, un infanticidio perpetrado por su propia hermana mayor.

Así pues, la sangre de la hermana sacrificada deviene pintura entre las manos de la que sobrevive, quien puede dibujar nuevos horizontes sobre lienzos blancos no pautados, y el cadáver de Mabel se convierte en una herramienta que conecta íntimamente a la voz poética y el arte de la palabra, de manera que la muerte se configura como la única posibilidad para romper con esas promesas generacionales: «Con el asesinato, la hija víctima encuentra una mayor agencia tanto como fuerza creadora como en el disfrute de su cuerpo, mientras que la hija asesina reivindica su capacidad artística y



narrativa» (López Arciga, 2020). Cuerpo y palabra, pulsiones físicas y ejercicios intelectuales, por ende, se cogen de la mano y abrazan la muerte o, más precisamente, el asesinato, con el propósito último de llevar a cabo un espectáculo en el que convergen ética y estética, a través del cual el victimario, agente y espectador, disfruta con la destrucción de su víctima.

Esta idea se inspira en el ensayo *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, de Thomas de Quincey, en el que, «no con objeto de reglamentar la práctica sino de esclarecer el juicio» (1981: 48), el escritor inglés defiende el homicidio como obra de arte, cuya calidad aumenta según el sujeto asesinado, las modalidades con las que se ha realizado el acto, el tiempo y el lugar del crimen.

La cuarta sección de *Historia de la leche*, «Mamá cólera», está protagonizada por los sentimientos de desesperación y furia de la madre a consecuencia de la muerte de Mabel, los cuales generan el exilio forzado de la hija superviviente. «Golpeaste tres veces interrumpiendo el momento / en que barría a tu niña bajo la alfombra de los leones [...] No querías que te abriera la puerta, Mamá, pero aún no lo sabías» (Ojeda, 2020: 89): a través de estas palabras comienza un íntimo diálogo entre la joven asesina y su progenitora, de modo que el foco de atención deja de iluminar a la hija difunta, con el fin de ponerse sobre la nueva interlocutora de la voz poética. Al igual que las Erinias, quienes vengan la primera gran injusticia desde la creación, esto es, la castración de Urano a mano de su hijo Crono (Sánchez, 2002: 3), en este capítulo la figura materna lo invade todo, tomando la forma de una diosa castigadora que persigue a la culpable de la atrocidad que se comete dentro del seno de su propia familia.

En ese vientre donde fueron engendradas las dos hermanas, lugar seguro, alejado de todas las maldades que saturan cotidianamente el mundo, tras la muerte de Mabel y, por ende, la ruptura del viejo orden, solo cabe espacio para la cólera y el odio, causados por la imposibilidad de restaurar el previo cuadro familiar. «La casa de tu vientre – nunca más mi casa –» (Ojeda, 2020: 90), «Madre e hija es una antinomia» (Ojeda, 2020: 98), afirma la voz poética, pero es a partir de este duro destierro familiar, de esta despedida de la leche materna caníbal, que esta consigue borrar su historia y la de su familia, legado de lo prehistórico, lo rural y lo indigenista, llegando a un nuevo Big Bang, a la primera palabra por elegir, al llamado «poema cero» (Ojeda, 2020: 97).



Sin embargo, para destruir un lenguaje milenario no solo debe asesinarse la tradición, sino que también es necesario buscar un diálogo con ella o, mejor, con su muerte, con el fin de crear un nuevo código lingüístico y renombrar lo ya que fue definido por otros. Por lo tanto, el cuerpo difunto de Mabel, símbolo del pasado por verse manchado de las normas y los moldes impuestos por la familia desde el nacimiento, seguirá pesando para siempre sobre los hombros de la voz poética: «Después de limpiar a tu niña con mi lengua / tomé su cuerpo ahogado de galaxias y lo desmembré / para regar su gloria cósmica sobre mi sombra» (Ojeda, 2020: 91), «Haré con tu muerte una obra incorruptible / a dos metros de altitud bajo mi sombra» (Ojeda, 2020: 110, cursiva en el original). De acuerdo con el chileno Raúl Zurita, autor de referencia para Ojeda, cuando el ser humano comunica y nombra un objeto o una idea, toma prestada la palabra de sus padres, abuelos, bisabuelos y así siguiendo, a través de generaciones y generaciones, hasta alcanzar el lenguaje de hace millones de años. De esta manera, la lengua que empleamos hoy día es tanto una herencia del pasado, «el lugar donde reaparecen los muertos» (Zurita *apud* Seoane, 2020: s.p.), como un punto de partida para los lenguajes futuros.

Asimismo, explica Zurita, el poeta tiene que ser capaz de matar a un hombre, esto es, dialogar con sus deseos más perversos y oscuros y sentirse libre de tratar cualquier temática considerada tabú por la sociedad (*apud* Seoane, 2020: s.p.). Esta metáfora no solo es retomada por la escritora por los polémicos argumentos abordados en sus obras poéticas y narrativas —y por seguir al pie de la letra, en su literatura, las palabras del autor chileno, pues la voz poética creada por Ojeda asesina a otro personaje—, sino que también se matiza, para «hablar de cómo es necesario desprenderse de determinados tutelajes, asesinar a la tradición, pero a la vez dialogar con ese asesinato de la tradición. [...] Destruir también es una forma de crear; cuando hay un asesinato lo que creas es muerte» (Ojeda *apud* Zambrano, 2020: s.p.). En este sentido, se muestra significativo el quinto capítulo del poemario, «Botánica de Quincey», donde, hasta a partir de su título, se hace patente la influencia del británico anteriormente mencionado con respecto al par homicidio-arte.

En esta penúltima sesión, Ojeda aplica el *leitmotiv* «La destrucción es creación» al plano poético, moviendo el foco de atención del nivel temático al nivel expresivo, de la escritura. Con el propósito de establecer un diálogo con la tradición literaria, la autora lleva a cabo un recorrido entre varios perso-

najes, operas, épocas y corrientes, comenzando por la mitología griega hasta llegar a una novela contemporánea de Roberto Bolaño, rozando el Romanticismo inglés con la obra cumbre de Mary Shelley y el Realismo ruso con uno de los textos más conocidos de Fiódor Dostoievski. En específico, se mencionan aquí figuras célebres como Ifigenia, víctima de sacrificio a favor de su padre; Medea, la madre homicida de sus hijos por excelencia; Elizabeth Lavenza, la niña huérfana de *Frankenstein*, quien muere a mano del monstruo; Alena Ivanovna, asesinada poco antes que su hermana menor; y, finalmente, las hermanas gemelas Garmendia, cuyos cadáveres desmembrados quedan fotografiados y expuestos públicamente por un artista que, en la novela del autor chileno, tomará más bien las semblanzas de un torturador. Por tanto, valiéndose tanto de mitos antiguos como de novelas más actuales, esta quinta sesión quiere mostrar que la violencia, el abandono, la envidia y la muerte forman parte de la condición humana, se infiltran en el ámbito familiar y se moldean como objetos literarios desde tiempos muy remotos.

No obstante, el título del subapartado bajo el cual se recopila esta variopinta intertextualidad, «Epitafios alucinados», al reproducir una atmósfera fúnebre, sugiere un propósito más profundo. De la misma forma que la voz poética mata a su hermana y se margina del resto de su familia, la poética de la escritora ecuatoriana propone el entierro de los grandes antecedentes literarios que, a lo largo de la historia, marcaron los moldes, rasgos y perfiles del personaje femenino, bien como asesina o bien como víctima. Siendo así, el reto de «matar al padre» se configura como un acto necesario para construir libremente no solo una identidad propia dentro del núcleo familiar, como procura la voz narradora de *Historia de la leche*, sino también como una necesidad del hijo-escritor por desprenderse de las cadenas escriturales impuestas por sus padres-autores, ante los cuales se hace valer con una expresión única, novedosa y personal.

Historia de la leche cierra con un «Epílogo» breve, pero esclarecedor, encabezado por el título «Teoría de la leche» y constituido por una suerte de nueve epígrafes, donde se recopilan las ideas principales del poemario: la poesía como herramienta capaz de engendrar vida a partir del lenguaje — «Un cráneo tiene el poder de la encarnación” (Ojeda, 2020: 119) — y la leche como símbolo de los asfixiantes moldes familiares y las pulsiones salvajes paternas, de la cual, por más que se intente, es imposible escapar definitivamente.



Y tampoco mediante la muerte, por lo que «mirar hacia el símbolo con los ojos cerrados / es la única forma de llevar su peso» (Ojeda, 2020: 121). De esta forma, el apartado final del poemario vuelve a confirmar el irrealizable quebrantamiento de las estructuras genealógicas y promueve una desarticulación del lenguaje establecido a favor de la creación de una identidad original y auténtica, una palabra «cero», sin fronteras, la cual, sin embargo, no puede desprenderse de sus antepasados, por lo que se ve obligada a cargar con la tradición, inculcada por generaciones y generaciones.

5. Conclusiones

A modo de conclusión, *Historia de la leche* se muestra como una propuesta literaria atrevida, compleja y original, que pretende cuestionar las pulsiones macabras que se alojan en el rincón más oscuro del ser humano y su hambre de destrucción a costa de otro individuo. Por ello, su argumento se distancia de la idealización del hogar y la maternidad tradicional a favor del cuestionamiento de los vínculos paternofiliales y fraternales, a través de la recuperación de algunos de los motivos que fundamentan la tragedia griega y la historia judeocristiana, así como otros textos de corte más moderno. Así pues, el poemario de Mónica Ojeda da voz a una violencia natural y atávica, que se originó con el ser humano y seguirá existiendo hasta su fin, que impregna el ambiente doméstico, es decir, ese lugar que debería simbolizar un espacio de protección, y los lazos confiables y de sangre, provocando una irremediable desestructuración familiar.

La tensión que caracteriza a los miembros de una misma familia, protagonizada por una madre sádica que intenta demoler a sus crías, un padre fantasmal cuyo odio intoxica el desarrollo sano de su prole y una hermana menor aparentemente perfecta ante los ojos de sus progenitores, conlleva también cierta «destrucción» de la hija mayor, quien, devorada por los celos y la ira, asesina a su hermana en búsqueda de la justicia, acto a causa del cual, sin embargo, se ve obligada a cargar con la culpa y el dolor por el resto de su vida. De esta manera, enfrentarse a un texto literario como *Historia de la leche*, el cual derrumba tanto la imagen prototípica de los padres y los hijos como los roles canónicos de víctimas y victimarios, requiere un enorme esfuerzo mental por parte del lector, cuyas nociones de «mártir» y «verdugo» y

«parricidio», «infanticidio» y «fratricidio» deben modelarse conforme a una multidimensionalidad donde lo «justo» y lo «injusto» se derrumban, recrean y acercan, hasta solaparse.

Por consiguiente, la violencia se erige como el punto de partida y también el destino final de toda la existencia humana: empieza manchando la infancia de una niña no querida por sus padres y termina enloqueciendo a la misma, llevándola a matar a su hermana, por lo que se presenta como un elemento heredado de la familia y que seguirá transmitiéndose, voluntaria o involuntariamente, a través de las generaciones futuras. Además, esta progenie envenenada de odio también se encuentra asfixiada por las rígidas normas patriarcales, las manías caducas y los fantasmas del pasado con los que crecieron sus criadores, ante los cuales se rebela buscando desesperadamente un nuevo comienzo, el cual coincide con la muerte de Mabel.

Este fratricidio vislumbra que la hermana asesina no solo se erige como una hija que intenta desprenderse de una genealogía ya anticuada, sino que también, dentro del texto, funciona como una metáfora del lenguaje poético, cuyo propósito consiste precisamente en borrar los antiguos paradigmas escriturales para alcanzar el «poema cero». En otras palabras, a nivel argumental, la voz poética intenta huir de las tradiciones sociales, culturales y familiares que quieren imponerle sus padres, y a nivel expresivo, busca un distanciamiento de los modelos temáticos, lingüísticos y estilísticos que instituyeron los escritores que protagonizaban el panorama literario de hace innumerables siglos. No obstante, al final del poemario, esa voz narradora, anónima e impenetrable, no consigue desprenderse del peso de la tradición, tanto familiar como literaria, razón por la cual la obra de Mónica Ojeda deja al descubierto una amarga verdad: «Una teoría de la leche es una teoría del poema y también de lo imposible» (Ojeda, 2020: 113).

Referencias bibliográficas

BATAILLE, Georges (1985), *El erotismo*, Antoni Vicens (trad.), Barcelona, Tusquets Editores.

BAUDOIN, Charles (1964), *L'âme enfantine et la psychanalyse*, Neuchâtel-Paris, Delachaux & Niestlé.



- BEAUVOIR, Simone de (1981), *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XX.
- BERGERET, Jean (1990), *La violencia fundamental. El inagotable Edipo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- CANILLAS DEL REY, Fernando (2019). «Caín y Abel. Iconografía del primer fratricidio». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11, 21, págs. 131-156.
- CIXOUS, Hélène (2001), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos.
- FREUD, Anna (1964), *Psicoanálisis del niño*, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- FREUD, Sigmund (1991), *Sigmund Freud. Obras completas. Moisés y la religión monoteísta. Esquema del psicoanálisis y otras obras (1937-1939)*, vol. 23, Argentina, Amorrortu Editores.
- GALINDO HERVÁS, Alfonso (1996), «Matar al padre». *Daimon. Revista Internacional De Filosofía*, 12, págs. 137-144.
- GONZÁLEZ GALVÁN, María Gloria (2007), «El lado oscuro de la maternidad en la literatura griega», *Revista de Filología*, 25, págs. 271-275.
- ISAACS, Susan (1962), «Naturaleza y función de la fantasía», en M. Klein, P. Heimann, S. Isaacs y J. Rivière (eds.), *Desarrollos en psicoanálisis*, Buenos Aires, Hormé, págs. 69-111.
- KRISTEVA, Julia (2004), *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI.
- LACAN, Jacques (1985), «Intervenciones en la Sociedad Psicoanalítica de París», *Intervenciones y textos*, 11, Buenos Aires, Manantial.
- (1992), «Más allá del Complejo de Edipo», en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del psicoanálisis (1969-1970)*, Buenos Aires, Editorial Paidós, págs. 91-149.
- (1999), «La lógica de la castración», en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las Formaciones del inconsciente (1957-1958)*, Buenos Aires, Paidós, págs. 147-256.
- (2003), *La familia*, Víctor Fishman (trad.), Buenos Aires, Editorial Argonauta.

- LÓPEZ ARCIGA, Esteban (2020), «Para que Mabel sea Mabel, hay que matar a Mabel: Notas sobre Historia de la leche», *Revista Plástico*. Disponible en: <https://revistaplastico.com/2020/11/02/resena-historia-de-la-leche-monica-ojeda/> [Consulta 21/12/2021].
- NALLIM, Alejandra (2020), «Maternidades siniestras. Parteras del horror en la narrativa argentina: Mariana Enríquez, Samanta Schweblin e Ildiko Nassr», *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, 2, 3, págs. 65-83.
- NEHUEN, Tes (2020), «Historia de la leche, de Mónica Ojeda (Candaya)», *Bestia lectora*. Disponible en: <https://www.bestialectora.com/2020/11/historia-de-la-leche-de-monica-ojeda.html> [Consulta 21/12/2021].
- NIVELA GUARANDA, Débora Laura (2021), *Historia de la leche (2019, Mónica Ojeda): compostaje y resurgimiento* (Trabajo de Fin de Grado), Guayaquil, Ecuador, Universidad de las Artes.
- OJEDA, Mónica (2014), *La desfiguración Silva*, La Habana, Fondo Cultural del ALBA.
- (2015), *El ciclo de las piedras*, Guayaquil, Rastro de la Iguana.
- (2016), *Nefando*, Madrid, Candaya.
- (2018), *Mandíbula*, Madrid, Candaya.
- (2020), *Historia de la leche*, Prólogo de Daniela Alcívar Bellolio, Barcelona, Candaya.
- (2020), *Las voladoras*, Madrid, Páginas de Espuma.
- OLIVEROS LUGO, Elizabeth (2016), *¿Qué es ser madre para una mujer? Puntaciones psicoanalíticas de la maternidad* (Trabajo de Fin de Grado), Santiago de Cali, Colombia, Universidad de San Buenaventura.
- PÉREZ, María Belén (2010), «Los crímenes de la infancia en *La noche de los asesinos* de José Triana y en *La escalera* de Andrea Moro», Andrea Jeftanovic (ed.), *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, págs. 123-145.
- QUINCEY, Thomas de (1981), *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Luis Loayza (trad.), Barcelona, letrae.



- RICH, Adrienne (1986), *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*, Ana Becciu (trad.), Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ, Brenda (2002), «Resonancias de las Erinias esquilas en “La furia” de Silvina Ocampo», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 22, págs. 1-12.
- SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, Francisco Javier (2004), *Terror y placer: hacia una (re) construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa* (Tesis), Universidad de Castilla-La Mancha, Disponible en: <http://hdl.handle.net/10578/1197> [Consulta 21/12/2021].
- SANZ, Marta (2020), «Madre que nutre y madre que devora», *Babelia. El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020/10/22/babelia/1603379677_701462.html [Consulta 21/12/2021].
- SEOANE, Andrés (2020). «Raúl Zurita: “Si no eres capaz de matar no eres un verdadero artista”», entrevista a Raúl Zurita, *El Cultural*. Disponible en: <https://elcultural.com/raul-zurita-si-no-eres-capaz-de-matar-no-eres-un-artista> [Consulta 25/12/2021].
- VARAS, Eduardo (2020), «Lo que se mueve detrás del poemario *Historia de la leche*, de Mónica Ojeda», *Primicias Ecuador*. Disponible en: <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/detras-historia-leche-monica-ojeda/> [Consulta 23/12/2021].
- WELLDON, Estela V. (1993), *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad*. Madrid, Siglo XXI.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION (2011), *Preventing gender-biased sex selection: an interagency statement-OHCHR, UNFPA, UNICEF, UN Women and WHO*, World Health Organization, págs. 1-18.
- ZAMBRANO, Jéssica (2020), «Ojeda: “El poema es pura palabra sensualizada”», entrevista a Mónica Ojeda, *El Telégrafo Ecuador*, Disponible en: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/6/monica-ojeda-poema-historia-leche?> [Consulta 24/12/2020]
- Zawady, Megdy David (2012), «La clínica del estrago en la relación madre-hija y la forclusión de lo femenino en la estructura», *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, 12, págs. 169-189.

**MONJAS, NOVELISTAS,
RAPERAS Y CELEBRITIES:**

**VOCES FEMENINAS PARA
LA RECONSTRUCCIÓN DEL
CANON HISPÁNICO**

Monjas, novelistas, raperas y celebrities: voces femeninas para la reconstrucción del canon hispánico

ISABEL SAINZ BARIAIN
Universidad de La Rioja

ALBERTO ESCALANTE VARONA
Universidad de La Rioja

Los estudios literarios se sitúan desde hace ya tiempo en una necesaria encrucijada que plantea la incorporación de voces marginadas o minusvaloradas en el canon de lecturas que conforman el corpus histórico de la Literatura. La discriminación por motivo de raza, sexo, género, sexualidad, credo o tendencia política ha supuesto la estandarización y canonización de cánones incompletos que no dan cuenta de la multiculturalidad intrínseca a toda sociedad. El canon es un producto ideologizado, influido por los presupuestos de qué es considerado como válido y útil para el estudio y análisis literario según agentes autorizados en el ámbito de la academia y las instituciones culturales. Pero, al mismo tiempo, es un producto histórico que no puede ignorar dos hechos: que las mujeres han escrito a lo largo de los siglos y que toda investigación histórica sobre el hecho literario debe registrar objetivamente todo documento producido, lo que permite su inclusión en un repertorio susceptible de ser interpretado desde otras perspectivas críticas, teóricas y comparadas.

Por tanto, es preciso superar prejuicios estéticos, incongruencias teóricas y conclusiones historiográficas poco rigurosas que han relegado, cuando no expulsado, a otras miradas, otras voces necesarias para dar forma a una historia completa de la literatura en lengua española. A partir de esta premisa, en este monográfico, pretendemos recopilar una serie de estudios biográficos y bibliográficos sobre autoras en lengua española desde el siglo XVII hasta la actualidad, para dar a conocer su producción literaria desde una perspectiva histórica, estética y cultural. Buscamos analizar una revisión del canon literario establecido a través de estas bases para consolidar un cambio



fundamentado en criterios históricos, culturales y estéticos, valores intrínsecos a la literatura. El ámbito investigador se centra en el primero de ellos, ya que la intención es rescatar o profundizar sobre productos históricos fruto de los diversos movimientos artísticos.

Sobre esta investigación se abren tres vías de difusión. Por un lado, la transferencia de resultados de investigación en foros académicos y científicos. Por otro, la divulgación generalizada cuyo interés sería transmitir entre la población el valor cultural de estos textos escritos por mujeres. Finalmente, la educación, a través del canon escolar. Nuestra convicción radica en la necesidad de analizar el valor estético o representativo de las épocas para ampliar el canon literario que se programa en los distintos niveles educativos. Si en los programas curriculares se concibe la literatura de manera patrimonial y canónica, a partir de un análisis estético de sus constituyentes poéticos, la inclusión de las escritoras al canon escolar no solo debe responder a cambios legislativos (como se estipula en la reciente LOMLOE y su vertiente de estudios literarios con perspectiva de género), sino también ha de radicar en el estudio de la literatura en los parámetros ya vistos: en que toda autora ha de ser incluida en el corpus histórico por el mero hecho de escribir; que hay que despertar la conciencia en el alumnado de la discriminación que muchas autoras han sufrido solo por ser mujeres; y que la producción literaria de muchas autoras es digna de ser aplicada al aula por sus valores estéticos.

A lo largo del monográfico, planteamos el primer pilar para la reflexión en torno al canon, pues aportamos el saber investigador en historia literaria. Se abarcan autoras desde el siglo XVII, como se ha mencionado, hasta la actualidad. Los estudios recogidos en este monográfico ahondan en manifestaciones femeninas que traspasan también los límites de la literatura para abordar otros ámbitos de la comunicación y expresión artísticas. Nos encontramos desde escritoras canónicas en el corpus de mujeres de Letras (sor Marcela de San Félix, Gertrudis Gómez de Avellaneda) hasta testimonios contemporáneos que dan cuenta de diferentes maneras de sentir y expresar la feminidad o construir una imagen pública como autoras en el siglo XXI a través del rap, el *bildungsroman* o los productos editoriales.

Así, Álvaro Clavijo Corchero (Universidad de La Rioja), en “Aproximaciones a los coloquios espirituales de una monja trinitaria: sor Marcela de



San Félix”, analiza la figura de esta religiosa, hija de Lope de Vega y Micaela de Luján, que destacó como dramaturga en la composición de textos dramáticos de contenido doctrinal con fines didácticos e instructivos para novicias, así como piezas encomiásticas para celebraciones religiosas. Ismael López Martín (Universidad de Extremadura), en “La construcción literaria de las minorías en *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda” incide en la novela más conocida de esta escritora cubana para reivindicar su relevancia como manifiesto contrario a la esclavitud y como novela que por su contrastada calidad merece ocupar un puesto destacado en el canon literario del siglo XIX. Dando un salto de dos siglos, Tamara Serrano Romero (Universidad de La Rioja), en “¿Es el rap una manifestación literaria marginal? Análisis de la literariedad de un corpus de canciones de cantantes femeninas”, presta atención a los constituyentes poéticos de esta manifestación marginal en lo literario, para estudiar de qué manera los rasgos pragmático-discursivos en canciones de grupos como Tribade o IRA conceptúan un discurso abiertamente feminista y de denuncia del privilegio masculino. Álvaro Rodríguez Subero (Universidad de La Rioja), en «El despertar sexual y el descubrimiento de la muerte como motores del *bildungsroman*: el caso de *Vozdevieja*”, aborda cómo la perspectiva femenina ha conllevado a la revitalización del género de la novela de formación y crecimiento a través de la obra de Elisa Victoria, donde el sexo y la muerte se erigen como motores de la madurez de su protagonista mujer. Y Miguel Amores Fúster (Universidad de Burgos), en “De la *postura literaria* al *postureo literario*: María Gómez y la tipología autorial del *escritor celebrity*” indaga en el concepto de *escritor celebrity* a través de la imagen autorial de la presentadora María Gómez, argumentando cómo su novela *Odio en las manos* resulta en un ejercicio de autopromoción redundante en clave de prestigio como “figura que escribe”.

En resumen, si todo texto literario es susceptible de ser investigado como documento histórico, la producción literaria escrita por mujeres no puede dejarse de lado en la construcción de un canon filológico. Esta es, en suma, la naturaleza y filosofía de nuestro proyecto, con el que pretendemos contribuir a un mejor conocimiento (y reconocimiento) de diferentes voces que no solo forman parte de un canon literario femenino, sino que, por derecho propio, pueden ser consideradas como un valioso testimonio artístico que refleja su época y dialoga con nuestra experiencia presente, dando forma



poética a la experiencia femenina y reivindicando su unicidad a la vez que su pertenencia ineludible e inexcusable a una comunidad de la que no pueden ser excluidas.

Este monográfico, por otra parte, es resultado del Proyecto de Innovación Docente “Lid-UR IV (Literatura, innovación y didáctica): Las escritoras en el canon literario. Las redes sociales como medio difusor” (PID26), que se llevó a cabo en el curso 2021-2022 y fue financiado por el Vicerrectorado de Ordenación Académica y Profesorado de la Universidad de La Rioja.

Aproximaciones a los *Coloquios espirituales* de una monja trinitaria: sor Marcela de San Félix

ÁLVARO CLAVIJO CORCHERO
Universidad de La Rioja

Resumen: Sor Marcela de san Félix o Marcela del Carpio (1605-1688), hija del literato Félix Lope de Vega, dispone de una trayectoria literaria bastante infravalorada por la Historia de la Literatura. Bien es cierto que estudiosos de su figura afirman que su pluma es reminiscente a la de su padre, resultando, pues, bastante llamativo que no sea galardonada o mencionada por el canon literario. Con la intención de ilustrar lo argumentado, durante el presente estudio se intentará paliar ese desconocimiento exponiendo tanto la semblanza como las distintas composiciones literarias conventuales de esta monja trinitaria, centrandó el foco en sus coloquios espirituales. De este modo, se podrá vindicar su legado en la literatura hispánica e incentivar, aunque sea complejo, su adición al canon literario. Por ende, el objetivo de esta propuesta es abarcar y descubrir a una escritora desconocida y ensalzar la valía literaria de sor Marcela de san Félix.

Palabras clave: Sor Marcela de san Félix, coloquios, canon, literatura femenina.

Critical Approaches to the Spiritual Colloquiums of a Trinitarian Nun: Sister Marcela de San Félix

Riassunto: Suor Marcela de San Félix oppure Marcela del Carpio (1605-1688), figlia del letterato Félix Lope de Vega, dispone di un percorso letterario piuttosto sottovalutato per la Storia della Letteratura. Certamente gli studiosi della sua immagine sostengono che il suo stile assomiglia da quello di suo padre, risultando abbastanza accattivante che non sia premiata ed oppure menzionata per il canone letterario. Con l'intenzione di illustrare l'argomento, durante il presente studio si cercherà di risolvere questa inconsapevolezza, esponendo la sua biografia e le diverse composizioni letterarie conventuali di questa suora trinitaria, focalizzando l'attenzione sui suoi colloqui spirituali. In questo modo, la sua eredità nella letteratura spagnola sarà rivendicata e la sua aggiunta al canone letterario sarà incentivata, anche sia complesso. Quindi l'obiettivo della proposta è quello di riguardare e scoprire una scrittrice sconosciuta ed esaltare il valore letterario della Suora Marcela de San Félix.

Parole chiave: Marcela de San Félix, colloqui, canone, letteratura femminile.



1. Introducción

La Historia de la Literatura contempla, en general, el estudio de las autorías masculinas, calificadas en calidad de *clásicos*, sin importar, en multitud de ocasiones, la trascendencia, popularidad o calidad de sus obras literarias. De esta manera, al incorporar una infinita cantidad de hitos autoriales en el canon literario de corte clásico, resulta casi imposible introducir a todas las mujeres que cultivaron los diversos géneros literarios a lo largo de la historia. La escasa presencia de mujeres en el canon es debida a una cuestión discriminatoria, pues a lo largo de los siglos ha imperado en la Historia de la Literatura el estudio de autores masculinos, como si solo sus obras pudiesen poseer una calidad literaria. Por ende, la Historia de la Literatura es un reflejo de las sociedades de cada momento.

Si bien, en el canon, se denota un auge de escritoras a partir de la segunda mitad del siglo XX, se obvia a aquellas que allanaron el camino en las centurias precedentes, desde la alta Edad Media hasta la primera parte del siglo XX, siendo, en consecuencia, olvidadas a pesar de su calidad escritural. No obstante, existen testimonios o, mejor dicho, composiciones elaboradas por mujeres que gozan de una gran brillantez literaria. Los movimientos o siglos, según como se aprecie, renacentistas, siglo XVI, y barrocos, siglo XVII, representan en su plenitud un crecimiento en la creación literaria, sin embargo, tan solo se estudia en el mundo educativo a hitos femeninos de la talla de santa Teresa de Jesús y sor Juana Inés de la Cruz. Aunque si se pretende ser más optimista, se podría añadir a Florencia Pinar, María de Zayas y Sotomayor y Ana Caro de Mallén. Esto representa un total de 5 autoras en un compendio de 200 años, cantidad ridícula si es comparada con todos los hombres laureados durante los Siglos de Oro. Cabe apreciar que todavía quedan por descubrir muchos autores masculinos que escribieron durante los Siglos de Oro. Por otro lado, la literatura conventual femenina es bastante prolífica, pues los conventos estaban repletos de monjas escritoras que, por petición de su confesor, redactaban breves piezas teatrales, poemas, autobiografías, etcétera.

Por ello, es necesario encontrar la voz femenina en la literatura áurea y reivindicar a todas esas literatas renacentistas y barrocas que todavía hay que estudiar y descubrir. Tanto es así que el mantra de este artículo es in-



tentar que una autora como sor Marcela de san Félix, hija del célebre literato español, Félix Lope de Vega, sea considerada en calidad de *clásica*.

Como curiosidad, puede que su nombre resulte más conocido por el óleo sobre lienzo del pintor Ignacio Suárez Llanos, titulado *Sor Marcela de San Félix, monja de las Trinitarias Descalzas de Madrid, viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre* (1862) que se puede contemplar en la página web del Museo del Prado. Asimismo, es mencionada en numerosas ocasiones en las diferentes biografías de Lope de Vega, pero en ellas casi nunca se alude a sor Marcela como la única descendiente del *Fénix* que dedicó su ingenio a la literatura.

Para conseguir dicho objetivo, se anotarán unos breves apuntes sobre su semblanza. Después, se apreciará su obra, la cual fue bastante prolífera y, finalmente, se analizarán algunas de sus composiciones teatrales, denominadas por ella misma como *coloquios espirituales*.

Todo ello será llevado a cabo gracias a la única fuente pública que existe de la obra de sor Marcela: *Literatura conventual femenina: Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa. Coloquios espirituales, loas y otros poemas* (1988), una recopilación cedida por el convento de las Trinitarias Descalzas y elaborada por las hispanistas Electa Arenal y Georgina Sabat de Rivers. Cabe decir que esta obra cuenta con numerosas reediciones, siendo la última fechada en 2009; después, parece que no ha importado en demasía la figura de sor Marcela, aunque se vislumbra algún que otro artículo entre 2014, 2017 y 2022.

Para acabar este punto introductorio, es necesario justificar la elección de sor Marcela con la siguiente explicación de Ignacio Ceballos Viro y Eva Llergo Ojalvo (2015): «El mismísimo Menéndez Pelayo dijo que sor Marcela de San Félix es prácticamente una desconocida para los españoles; y eso que algunos de sus versos, a juicio del erudito santanderino, rivalizan en calidad con los de su padre».

2. Sor Marcela: escueta aproximación a su semblanza

La trinitaria Marcela del Carpio (1605-1688), más conocida a lo largo del siglo XVII como sor Marcela de San Félix, sobresalió tanto en el ámbito monacal como en el literario, ya que cronistas de la época narran que fue tanto



priora como maestra de novicias en el Convento de san Ildefonso de las Trinitarias Descalzas de Madrid y, de igual manera, cultivó, durante su clausura, el sexto arte, aunque dedicó sus esfuerzos, exclusivamente, a los géneros poético y dramático (Arenal y Sabat de Rivers, 1988). Se tiene constancia de que fue fruto del romance extramarital entre Félix Lope de Vega y la actriz manchega, Micaela de Luján, a quien él nombraba en sus versos como *Camila Lucinda*. Marcela nace en 1605 en la ciudad de Toledo. Tras morir o desaparecer su madre, acontecimiento todavía ignoto a pesar de las distintas investigaciones, fueron criados tanto ella como su hermano Lope Félix por una doncella de confianza, Catalina. Sin embargo, después de fallecer la segunda esposa de Lope, Juana de Guardo, fueron trasladados a Madrid donde se criaron junto a su hermanastra, Feliciano, quien todavía era pequeña. Posteriormente, pasaron su adolescencia junto a la última amante de Lope, Marta Nevares, y sus hijos. Manuel Serrano y Sanz, en sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, afirma que Lope estuvo atento a las necesidades de Marcela, pues: «[...] en medio de sus extravíos, hijos más bien de un alma afectuosa que de groseras pasiones, nunca dejó de mostrarse noble y bondadoso, profesó á Marcela ternísimo cariño» (1903: 234). Bien es cierto que la relación entre padre e hija estaba tildada por distanciamientos que empañaban la comunicación entre ambos, pues como se dictamina en sus obras completas: «Marcela fue testigo de la vida “desordenada” y “promiscua” que llevaba su padre» (Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

Al cumplir catorce años, Lope le dedicó una comedia, *El remedio en la desdicha*, una composición inspirada en la *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa*, introducida en *Los siete libros de la Diana* (1559), de Jorge de Montemayor. El propósito de esta comedia era aleccionar a Marcela y procurar la búsqueda de un buen pretendiente, puesto que era pretendida por muchachos deshonestos e inmorales y concertar, en suma, un acertado matrimonio (Barrera y Leirado, 1973). Sin embargo, es a los dieciséis años, más concretamente en 1621, cuando Marcela decidió tomar el hábito trinitario. Esta decisión pudo tener como acto inspirador la ordenación sacerdotal de Lope en 1614, ya que ella misma acudía a las misas ofrecidas tanto en la Iglesia de San Hermenegildo como en la capilla familiar (Arenal y Sabat de Rivers, 1988). Lope no dudó en mostrar su descontento a las nupcias espirituales de su hija en la séptima epístola de su obra *La Filomena* (1621), titulada: «Belardo a Amarelis», exponiendo lo siguiente:



Marcela con tres lustros ya me obliga
a ofrecérsela a Dios, a quien desea,
si él se sirviese que su intento siga.
Aquí pues no ha de haber nadie que crea
amor de un padre, no es decir exceso
que no fue necia, y se libró de fea

(Lope de Vega, 1621: 148).

Ahora bien, Arenal y Sabat de Rivers aseguran que se ordenó por tres acontecimientos que azotaron su adolescencia y, por ende, cambiaron su forma de apreciar la vida. En primer lugar, se destaca el nacimiento de dos hermanastros, hijos de Marta Nevares, mientras Lope cumplía su sacerdocio. En segundo lugar, el secuestro de su hermanastra por parte del todavía marido de Marta Nevares. Y, en tercer lugar, la incomprensible amaurosis de Marta de Nevares. Por tanto: «A pesar de su corta edad, Marcela interpretaría estos acontecimientos como avisos inquietantes de perturbación en la vida de un hogar que se deterioraba paulatinamente; la solución que encontró fue irse a un convento» (Arenal y Sabat de Rivers, 1988). Es posible complementar este discurso con lo que anotó una hermana trinitaria en el manuscrito de la *Fundación del convento*: «[...] ella decía que sus padres la tenían poco amor y que por huir sus molestias se había venido al sagrado como los delincuentes huyen de la Justicia» (citado en Arenal y Sabat de Rivers, 1988). No obstante, Lope siempre estuvo a su lado, pues las crónicas del convento atestiguan que la visitó constantemente, encuentros que enriquecieron su vínculo paterno-filial (Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

En el Convento de San Ildefonso de Madrid, profesó con el nombre de *Marcela de san Félix* y se convirtió rápidamente en maestra de novicias, debido a su consagrada labor dentro de la orden. Asimismo, fue elegida dos veces como ministra religiosa; durante su segundo mandato, aproximadamente en 1668, determinó construir la actual iglesia. Su vida estuvo dedicada a la oración y a la poesía, ya que su reclusión le sirvió como medio para perfeccionar su virtud literaria. A pesar de no tener ninguna constancia sobre su educación, es fácil comprender que desde su infancia estuvo sumergida en un ambiente intelectual que le ayudó a establecer las bases para versificar: «podemos suponer, además, que entre él [Lope] y Valdivieso, el padrino de la niña, darían vuelo algunas lecciones que, entre juego y juego, fueron apro-



vechadas por la futura trinitaria poeta» (Arenal y Sabat de Rivers, 1988). En el convento pasó su vida hasta su fallecimiento en 1688, dejando como legado una amplísima obra poética y dramática, cargada de una fulgente calidad estilística equiparable a la del *Fénix*.

3. Sor Marcela: dramaturga y poeta

De toda la obra producida por sor Marcela de san Félix, solo se conservan, gracias a la contribución de Electa Arenal, Georgina Sabat de Rivers y Elías L. Rivers, veintiún romances, ocho loas, seis coloquios, cinco romances en esdrújulos, dos jaculatorias, una seguidilla, una endecha y un villancico. Todas estas piezas se encontraban en dos manuscritos, el primero sin titulación donde se compilan todas las composiciones poéticas y el segundo, *Fundación del convento...*, en el que se ubica la biografía de sor Catalina de san José, una hermana trinitaria. Sus escritos estaban dedicados, en su mayoría, a sus compañeras trinitarias, sin embargo, otras composiciones de carácter festivo-religioso eran brindados a un público más general.

El estilo que se impregna en sus escritos muestra un sutil idealismo religioso acompañado de un habla coloquial y mundano de la España del Seiscientos. Por ello, los poemas místicos exhiben su acercamiento con Dios, por un lado, y las loas y los coloquios manifiestan, por otro, acontecimientos de su vida cotidiana en el convento. En palabras de Arenal y Sabat de Rivers (1988): «Esta monja escritora nos da la dimensión monástica de esa capacidad tan española para ir de lo real a lo ideal, de lo físico a lo metafísico y de la ficción de la vida diaria a la personalización de lo sagrado». Con esta descripción, se aprecia, por tanto, la versatilidad y facilidad escritural con la que sor Marcela confeccionaba sus piezas, al igual que su padre.

La temática que pinta su obra pretende presentar y enseñar de una manera sencilla y sin complicaciones la vida religiosa conventual desde una perspectiva tanto educacional como usual. En otras palabras, sus composiciones no solo servían para animar el Santoral, sino también para formar religiosamente a las monjas novicias. Asimismo, a lo largo de su producción se defiende un dogma equilibrado y pedagógico.



Centrémonos, ahora, en sus seis coloquios espirituales. Se destacan: *Coloquio del triunfo de las virtudes y muerte del Apetito*, *Coloquio espiritual de la estimación de la Religión*, *Coloquio espiritual del Nacimiento*, *Coloquio espiritual de las Virtudes*, *Coloquio espiritual del Santísimo Sacramento* y *Coloquio espiritual del Celo Indiscreto*. Supuestamente, todos ellos eran introducidos mediante una loa que presentaba de forma encomiada a los personajes. Esto es afirmado por Arenal y Sabat de Rivers (1988), pues: «Son seis coloquios de sor Marcela de san Félix que han llegado a nosotros. Cada uno tenía seguramente su loa, aunque sólo al del Nacimiento se le podría adjudicar dos de las loas sin saber exactamente cuál le corresponde».

En cuanto a sus romances, estos siguen la métrica tradicional, aunque se destacan, también, romancillos con versos heptasílabos mucho más escuetos. El tema de estas composiciones líricas es heterogéneo: la vida de Cristo, el sacramento eucarístico, las profesiones de tres hermanas; tópicos, en suma, perfilados a través de un estilo barroco que conforma una poesía mística excelente. De igual manera, se denotan romances esdrújulos, métrica utilizada también por autores coetáneos como sor Juana Inés de la Cruz o Agustín de Salazar y Torres, que siguen la misma temática que sus otros romances.

Finalmente, es importante señalar sus composiciones restantes: las seguidillas tratan tanto el afán litúrgico como el amor cortés, las endechas, claro ejemplo de poesía vulgar bucólica, trazan la culpabilidad amorosa del alma, el único villancico conservado está dedicado a la hermana trinitaria Isabel del Santísimo Sacramento en el que se esboza su rendición ante Cristo (Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

4. Los *Coloquios espirituales* de sor marcela

Los coloquios de sor Marcela, objeto de estudio de este trabajo, simbolizan el resultado de un afán creativo y didáctico con el que adoctrinar a las monjas novicias para que, por sus propios medios, puedan solventar los problemas a los que pueden acontecer durante su estancia en el convento de las Trinitarias y, consiguientemente, durante su matrimonio con Dios. Por ello, la representación de estos actos dramáticos permite al auditorio o, en este caso, al resto de hermanas trinitarias reflexionar para conseguir enriquecer su fe y purificar su alma de cualquier tipo de pecado.



Ahora bien, esta tipología literaria, denominada *coloquio*, designa aquellas composiciones dramáticas dialogadas tanto en prosa como en verso. En ellas, conversan personajes, ya sean de corte real o ficticio, otorgando en todo momento un punto de vista filosófico, moral o religioso (Estébanez Calderón, 2000: 79) o como la definen López de Mariscal y Vargas Montes (2016: 98): «piezas que tienen por sustento un encuentro dialógico entre dos o más personajes, en el que se discuten asuntos que es importante mostrar al destinatario». Asimismo, es conveniente diferenciarlo del auto sacramental, pues Sebastián de Covarrubias (1611: 105) describe esta clase teatral como: «la representación que se haze de argumento sagrado, en la fiesta de Corpus Christi, y otras fiestas». Por su parte, Estébanez Calderón (2000: 37) amplía la definición, aclarando que estas funciones dramáticas poseen como argumento principal temáticas bíblicas, hagiográficas o eucarísticas, pero no conllevan al adoctrinamiento ni al debate religioso tal y como pretenden los coloquios espirituales. El coloquio más conocido de la literatura áurea es *El coloquio de los perros* (1613), de Miguel de Cervantes. Sin embargo, los coloquios que sor Marcela escribe son de corte espiritual y, por tanto, varían del escrito por Cervantes, puesto que se pierden muchos rasgos de la literatura picaresca. Aquí, se encuentra una relación con la literatura religiosa novohispana, en la que se destaca la obra de Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales* (1610). No obstante, los coloquios de González de Eslava presentan las dificultades banales que sufren los personajes de cada coloquio y que conllevan a la reflexión por parte del auditorio, de ahí que Mariscal Hay (2004: 94) califique la composición teatral de González de Eslava como piezas de “circunstancia”. Cabe apreciar que González de Eslava nunca calificó sus piezas en calidad de coloquio, pues tal y como aprecia Lorente Medina: «[...] las fronteras genéricas estaban aún sin delimitar [...]» (2020: 241). En cambio, sus coloquios presentan los mismos aspectos doctrinantes que los de sor Marcela, pues este los emplea para instruir a los indígenas en la fe católica y sor Marcela para educar a las hermanas del propio convento (Arenal y Sabat de Rivers, 1988). Durante la época, en los conventos carmelitas también se daba una proliferación de los coloquios espirituales (Borrego Gutiérrez, 2014).

Situando el foco en los coloquios de sor Marcela, tal y como se ha constatado anteriormente, sor Marcela confeccionó con plena seguridad un total de seis coloquios espirituales que se encuentran destinados a la instrucción de



distintos conocimientos religiosos, como son el pecado del alma, la estima de la religión, el nacimiento de Jesucristo, las virtudes teologales, la apología del Santísimo Sacramento y el celo religioso. Lo que no se conoce realmente es si estos coloquios fueron representados ante el resto de las hermanas trinitarias, ya que presentan en su estructura diversas acotaciones, o si, por el contrario, sor Marcela, como maestra durante el noviciado, los escribió como inspiración de los diálogos que mantenían las novicias durante su formación monacal. No obstante, queda patente en todos ellos su afán didáctico, pues en consonancia con López de Mariscal y Vargas Montes:

Oír una representación teatralizada es un entretenimiento colectivo que permitía al espectador entender y aprender las verdades de la doctrina a partir de una percepción física que era a la vez auditiva y visual, personal y colectiva, y que se propiciaba a través de la interacción que se establece entre el actor y el público presente. De esta forma se llevaba a cabo una transmisión de la doctrina o de la Fe a un público, sujeto de aprendizaje, que se encontraba ávido de diversión (2016: 100).

Ante ello, los coloquios de sor Marcela presentan siempre elementos entretenidos que acontecen a través de las intervenciones de los protagonistas del diálogo, en las que se detecta un delicado sentido humorístico (Trambaioli, 2017). Este elenco se encuentra constituido por elementos alegóricos que poseen una gran importancia católica, hallándose en todo momento personificados. Todos ellos vindican de forma oral las características que los definen y, al final del coloquio, vencen sistemáticamente los personajes que son afines al dogma católico con el fin de propiciar una óptima instrucción. Las temáticas que engloban a los seis coloquios son, como se viene anunciando, de vertiente teológica, pero que obliga a unificarlos en dos grupos. Por un lado, se aprecian los coloquios que tienen como objetivo paliar un inconveniente espiritual que sufre el Alma, la protagonista, siendo estos: *Coloquio espiritual titulado "Muerte del Apetito"*, *Coloquio espiritual de la estimación de la Religión*, *Coloquio espiritual de las Virtudes* y *Coloquio espiritual del Celo Indiscreto*; y, por otro, los coloquios que tienen que ver con las festividades cristianas y que podrían ser catalogados como autos sacramentales, destacando: *Coloquio espiritual del nacimiento* y *Coloquio espiritual del Santísimo Sacramento*.

Es importante apreciar también la estructuración de estos coloquios, pues, en primer lugar y como introducción a cada uno de ellos, se exhibe, gracias al



parlamento de la protagonista, el problema que le acontece, damnifica o preocupa. Posteriormente, a través del diálogo o discusión entre todos los personajes, se intenta buscar una posible solución a la dificultad que se sobrepone a la fe católica y, en último término, se aplica dicho desenredo, saliendo la protagonista siempre victoriosa de la situación. Asimismo, sobresalen las últimas intervenciones de los personajes de cada coloquio, pues se anhelan buenos deseos para el auditorio y se disculpan los posibles fallos o pecados perpetrados durante la representación (vv. 1529-1542):

ALMA El cielo, madres, os guarde
 y os dé a todas desnudez,
 y os libre del Apetito.
 Recibid nuestros deseos.

DESNUDEZ Son muy dichosos ejemplos
 los de daros algún gusto.

MORTIFICACIÓN Esto habemos pretendido.

ALMA Las faltas que hemos tenido
 perdonad, santo senado.

DESNUDEZ En lo que habemos errado
 no habrá sido muy poquito;
 que aquí da fin el "Coloquio
 del triunfo de las virtudes
 y muerte del Apetito".

A gloria y honra de Dios y de la Virgen María, concebida sin pecado original

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

En lo que se refiere a la estructura interna, se destacan diversas acotaciones dentro del coloquio que disponen diversas escenas, pero que son acordes a las unidades aristotélicas. En cuanto a la métrica utilizada en los coloquios es bastante irregular entre ellos, puesto que ninguno mantiene la misma métrica o rima. No obstante, se vislumbra un gusto por el verso octosílabo, siguiendo la estrofa del romance, sin embargo, en alguno de los coloquios se

pierde dicha estrofa y se impone una rima irregular. Arenal y Sabat de Rivers (1988) arguyen que esta libertad artística en la rima es un: «fenómeno que no [se ha] encontrado en otros dramaturgos de la época, y que se explica en este tipo de representaciones conventuales privadas, en las cuales, obviamente, la autora se sentía con mayor libertad, que la impulsaba a ensayos audaces».

Abordando ahora y manteniendo el orden grupal aconsejado por Arenal y Sabat de Rivers, el primer coloquio, *Coloquio espiritual intitulado "Muerte del Apetito"* o *Coloquio del triunfo de las virtudes y muerte del Apetito*, como se enuncia al final del coloquio, comprende 1543 versos octosílabos y exhibe la disputa teológica entre cuatro virtudes propiamente abstractas que quedan personificadas, siendo estas el Alma, el Apetito, la Mortificación y la Desnudez. En este coloquio, Alma se encuentra sucumbida por Apetito, el cual hace que sea castigada y, en consecuencia, impura. Para ayudarla, aparece Mortificación, quien le pide que deseche al Apetito de sus pensamientos con el propósito de encontrar el consuelo en Dios:

MORTIFICACIÓN Mortifica tus pasiones
y no tendrás más enojos,
quieres, Alma, complacer,
no podrás jamás tener
ni consuelo ni quietud

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

Sin embargo, Alma rechaza su ayuda porque considera que la solución que le propone Mortificación es mucho más severa que caer en las transgresiones de Apetito. Acto seguido, aparece Apetito pidiendo el sustento, a lo cual Alma se niega y da comienzo la disputa. Mortificación regresa para alejar a Apetito de Alma, quien es ya renuente a las propuestas de Apetito. Mortificación le pide a Alma que contenga a Apetito y, para ello, le relata la historia de Adán y Eva, proponiéndole como solución vencer a Apetito. Tras un enfrentamiento entre todas las partes, Mortificación decide avisar a su hermana Desnudez para defender a Alma y acabar con Apetito, quien la teme (vv. 766-770):

DESNUDEZ Ningún mal te podrá hacer
como yo te asista y te guarde.



Delante de mí es cobarde,
todas sus fuerzas se acaban
y su poder enflaquece

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

Para poder vencerlo, Desnudez pide a Alma que crea en las virtudes de Dios, pero esta última cree que son materiales y, al no recibirlas, queda desilusionada. Esta ocasión es aprovechada por Apetito para poder persuadir de nuevo a Alma, pero Desnudez lo prohíbe ahogándolo y enterrándolo en el huerto. De esta manera, se corrompe el quinto mandamiento. Alma se encuentra aliviada, aunque muestra una cierta preocupación (vv. 1191-1197):

ALMA No podía ser mayor
 mi trabajo si él viviese;
 Dios permita no suceda.
 ¡Qué contenta estoy sin él,
 con qué quietud y sosiego!
 Solo me congoja el miedo
 no vuelva a resucitar

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

Y así ocurre, pues Apetito aparece de nuevo mucho más hambriento. Por ello, Desnudez aconseja a Alma que crea en Dios, pues a través de su misericordia podrá vencerlo. Alma con la ayuda de Desnudez y Mortificación asesina a Apetito, quedando libre de toda transgresión para vivir una vida dedicada a Dios. Sor Marcela elabora este coloquio con el fin de instruir a las hermanas novicias en el peligro que comprenden los vicios impíos y que tan solo con el servicio a Dios dentro del convento podrán tener su alma libre de todo pecado, aunque también resulta ser una crítica afilada contra las costumbres viciosas de la Iglesia (Arenal y Sabat de Rivers, 1988). Con todo ello, sor Marcela se asegura, de igual forma, de que las novicias no presenten falta de fe y que sepan controlar los impulsos de su apetito interior.

El segundo coloquio espiritual, denominado *Coloquio espiritual de la estimación de la Religión*, consta de 1482 versos octosílabos en los que participan cinco personajes: Alma, quien sigue siendo la protagonista, Religión, Verdad, Mundo y Mentira. El diálogo comienza con la conversación entre Alma



y Verdad, pues esta última alenta a Alma, como buena amiga, a despachar a Mentira de su hogar, a lo que Alma se opone porque es una criada muy antigua (vv. 50-55):

VERDAD Alma, no lo piensas bien,
que no la guarda con nadie;
es su condición mudable,
es todo su trato doble,
busca al rico, deja al pobre
y no tiene caridad

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

Al final, Verdad convence a Alma para expulsar a Mentira, afirmando esta última que incluso la matará si es necesario. Posteriormente, entra Mentira en escena con el propósito de persuadir a Alma para despedir a Verdad. Así es como comienza el conflicto entre Mentira y Verdad, quedando Alma prendada por el discurso de Mentira. A partir de aquí, Mentira comienza a nombrar a todos sus lazos parentales: Lisonja, Traición, Engaño, Cautela, Sinrazón, Desahogo, Inquietud, Distracción, entre muchos otros vicios de escasa reputación moral y religiosa. Al ausentarse Mentira, Verdad intenta hacer reflexionar a Alma, pero no lo consigue porque, rápidamente, Mentira regresa. Le ha visitado Interés, criado de Mundo, al que Mentira ensalza íntegramente, pero Verdad rebate su discurso. Alma se encuentra confundida y no sabe a quién contentar. Mentira, para ganarse la confianza de Alma, le presenta a Mundo, quien le promete grandes riquezas, a lo que Verdad responde (vv. 979-982):

VERDAD Vos, riquezas, ¿qué decís?
volvedme acá aquesa cara
que quiero ver cómo miente
esa boca mal hablada

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

Tras esta intervención, Alma se da cuenta de que Verdad es su única amiga y que a pesar de ser dura tan solo desea su buen porvenir. Sin embargo, Verdad no se fía de Alma y, en consecuencia, avisa a Religión, quien pretende dar descanso a Alma (vv. 1131-1134):



RELIGIÓN Dichosa el Alma será
 si en mí buscare el descanso
 que no puede darle el Mundo,
 que sólo tiene trabajos

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

Por ello, Religión expone las riquezas que otorga Dios a aquellos que deciden servirlo con devoción; parlamento que Mentira intenta desacreditar, pero Alma se muestra ya cansada de las sucias hazañas de Mentira por lo que decide servir a Dios en el convento de las Trinitarias Descalzas. Sor Marcela expone a lo largo del coloquio las dificultades a las que las hermanas novicias se enfrentan cada día en el convento. Para ello, utiliza al alma, como claro ejemplo de una monja ya enclaustrada, a quien le atormentan las transgresiones mundanales, siendo estas la mentira y el mundo. Sin embargo, la verdad y la religión salen victoriosas porque confortan al alma con los dones que ofrece la vida conventual. Un elemento importante que se encuentra en este coloquio son los pequeños apartes que pronuncia cada personaje con los que se anticipan sus intenciones. En consonancia con Arenal y Sabat de Rivers (1988), puede ser que sor Marcela emplee estos mecanismos para exponer aquello que las monjas pensasen para sí, interesándose, en suma, por el bienestar de las novicias.

El tercer coloquio, titulado *Coloquio espiritual "de Virtudes"*, cuenta con 791 versos octosílabos en los que participan Alma, Tibieza, Oración y Amor Divino. El coloquio se presenta con una pequeña discusión entre Alma y Tibieza, ya que esta última se muestra recelosa de la amistad entre Alma y Oración (vv. 37-41):

TIBIEZA Oh desdichada fortuna
 cuál la tiene la Oración!
 Ya no escucha mi razón
 y sólo las tuyas oye,
 y de mí no se hace caso

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

Por esa razón, Tibieza intenta convencer a Alma para que cese su amistad con Oración, a lo que Alma accede. Sin embargo, Oración irrumpe con la in-



tención de salvar a Alma. La discusión entre Tibieza y Oración agota a Alma, que cegada por el cansancio y por el amor que siente por Tibieza se niega a rechazarla (vv. 318-325):

ALMA Como ella, en fin, me ha criado
 y me tiene tanto amor,
 no puedo hallar ocasión
 tan grande que la despida.
 Ella procura mi vida,
 mi contento y mi salud;
 también trata de virtud
 aunque es mujer de buen gusto

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

Ante este hecho, Oración decide llamar a Amor Divino para que la asista. Alma queda prendada por Amor Divino, ya que es el único quien puede sanarla. De igual modo, Oración le describe a Alma el palacio de Dios con el fin de que no pierda la fe. Además, Oración advierte a Alma sobre las malas intenciones de Tibieza, a lo que Alma se muestra valiente y fuerte (vv. 572-573):

ALMA Si ella lo intentare, haré
 castigar su libertad

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

La pieza da fin con las nupcias entre Alma y Amor Divino y, por ende, la derrota de Tibieza. Sor Marcela efectúa una crítica en contra de la tibieza espiritual que acontece tanto en los monasterios como en los conventos de la época. Posiciona en el lugar protagonista al alma, concibiéndola un elemento frágil que puede ser corrompido por los aspectos amorales, pero a medida que avanza el coloquio, el alma adquiere una gran fortaleza para emprender en contra de la tibieza y conseguir una buena relación con la oración. De esta manera, sor Marcela instruye a las novicias en poseer una gran fuerza con la que combatir al mal. Todo ello se debe a que: «Sor Marcela [...] manifestaba un sentimiento feminista al rechazar el estereotipo de la mujer débil e inconstante y sustituirlo con la imagen de la mujer de carácter enérgico» (Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

El *Coloquio espiritual "el Celo Indiscreto"*, el último escrito del primer grupo, posee 1138 versos octosílabos y manifiesta la conversación entre cuatro personajes: Alma, Sinceridad, Paz y Celo Indiscreto. El coloquio inicia con una discusión entre Alma y Paz, ya que Alma quiere enmendar sus errores haciendo caso a Celo, el antagonista del coloquio, a lo que Paz se opone, explicándole la malicia de este (vv. 93-98):

PAZ No te ha salido barato
pues te cuesta la quietud
el escuchar sus razones,
pues hecha fiscal de acciones
de tus hermanos te trae en
átomos detenida

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

En medio del diálogo, interrumpe Sinceridad, puesto que Celo ha pedido una audiencia con Alma. Por lo tanto, da inicio la disputa entre Alma, Celo, Paz y Sinceridad. Celo se victimiza ante los ataques de Paz y Sinceridad para persuadir a Alma, sin embargo, Alma, que a lo largo de los tres coloquios anteriores ha aprendido a mantenerse inquebrantable, rebate contra Celo (vv. 255-258):

ALMA Mírate, Celo, a las manos,
que son tus obras, y advierte
y teme como a la muerte
mirar las ajenas culpas

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

Aun así, Celo no se rinde y continúa esforzándose para conseguir, de nuevo, la confianza de Alma. Pese a sus esfuerzos, Alma repudia a Celo, aunque se apiada de él por su locura y entre todas buscan la mejor solución para él. Sinceridad y Alma se inclinan por enviarlo a un sanatorio, a lo que Paz se opone porque influirá en el resto de los pacientes. Al no avistar ninguna solución, deciden expulsarlo del hogar de Alma, a lo que él se defiende (vv. 815-818):

CELO ¿A mí echarme de su casa,



el alma, que sin mí queda?
¿Qué ha de hacer sino perderse?
Sin Celo, ¿quién la despena?

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988)

Por consiguiente, Paz ordena a Sinceridad contratar a dos hombres, Conocimiento Propio y Desprecio de Sí, ambos mudos, para echar a Celo del domicilio de Alma. Al final del coloquio, sor Marcela, en boca de Alma, Paz y Sinceridad, se disculpa con el auditorio por si se ha cometido alguna transgresión durante el discurso. Este coloquio presenta un sinfín de impedimentos inmorales encarnados por el Celo Indiscreto, pero que son vencidos por un alma mucho más sólida y resistente que ha aprendido de los conflictos anteriores. De esta manera, sor Marcela enseña al auditorio la firmeza de un alma pura y entregada al amor de Dios, pues esta simboliza al resto de hermanas novicias para lograr la perfección espiritual. Por otro lado, es la composición en la que más personajes participan, por lo que acogiendo las palabras de Arenal y Sabat de Rivers (1988): «Es acaso la pieza más híbrida de todas; la constituyen elementos de entremés, de farsa, de pantomima y de comedia».

Es conveniente analizar el conjunto de coloquios que posee como hilo temático las festividades cristianas. El primero de ellos, nombrado *Coloquio espiritual del Nacimiento*, está formado por un total de 898 versos octosílabos con rima asonantada en su gran mayoría. En esta composición encontramos cuatro personajes: Contemplación, Devoción, Piedad y Regocijo Interior. El coloquio comienza *in media res* con la conversación entre Piedad y Devoción, quienes van en busca de Contemplación para visitar a Jesucristo recién nacido. Ellas representan la versión femenina de los tres pastores de Belén, para que el auditorio conventual pueda identificarse con los personajes. Asimismo, sus nombres simbolizan las virtudes que una monja ha de disponer para alcanzar la perfección. Una vez juntas, Devoción comunica a las demás que también las acompañará Regocijo Interior, quien, a juicio de las pastoras, no parece tener un gran fervor espiritual. Por ende, los cuatro conversan sobre el gozo del Nacimiento, mientras emprenden el camino hacia el pesebre. Contemplación, Devoción y Piedad se muestran entusiastas sobre el nacimiento del Señor, sin embargo, Regocijo alude a la salvación de Jesucristo, discurso que Contemplación rebate (vv. 156-160):



CONTEMPLACIÓN ¿Qué dices, bobo de Coria?
¿A Dios has de deshacer?
El afecto no te ponga
en ocasión de decir
casi herejías devotas

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

Opinión que Devoción también comparte, alentando a hablar solo del Nacimiento. No obstante, en la mitad del camino, Regocijo se queja de hambre y pide a las pastoras alimento, pero estas lo reprenden. Por esta razón, Regocijo, para amenizar el camino hacia el pesebre, relata la Anunciación del Señor, haciendo que las tres pastoras queden embelesadas con sus palabras. Entre tanto, se cuestionan quién será capaz de agradecer a Cristo por su existencia (vv. 535-538):

REGOCIJO ¿Quién le acertara a servir?
CONTEMPLACIÓN ¿Y quién le supiera amar?
DEVOCIÓN ¿Quién agradarle pudiera?
PIEDAD ¿Quién padecer por su amor?

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

Por ello, Regocijo propone que cada uno comparta el acto de amor que le lleva a Cristo. Comienza con cierto recelo Contemplación, quien lo ama puramente tal y como es. A ella le sigue Devoción, que, aunque se excusa por su ignorancia, proclama al Señor un fervor ardiente y perpetuo, haciendo un parangón con el Ave Fénix. Piedad continúa y declara la confianza plena en Dios. Regocijo concluye la ronda y expone su total servidumbre al Señor para poder alcanzar su gloria. Finalmente, todas se postran ante el pesebre para venerar al Niño Jesús, a excepción de Regocijo, ya que a causa de la edad padece molestias en las rodillas.

Sor Marcela compone este coloquio con la intención de amenizar la velada de Nochebuena en el convento, al emplear un tono humorístico, utilizado en su mayoría por Regocijo. De acuerdo con Arenal y Sabat de Rivers, Regocijo muestra una cognición religiosa superior a la de las tres pastoras y esto se debe a que este personaje representa a sor Marcela, una monja mayor que gratifica a las novicias con sus experiencias espirituales (1988).



La última pieza se titula *Coloquio espiritual del Santísimo Sacramento* y ha sido la única composición comparada con una obra de Lope de Vega (*Las bodas entre el Alma y el Amor divino*) y otra de José de Valdivielso (*Psiques y Cupido*), siendo el artículo: *La influencia familiar en el Coloquio espiritual del Santísimo Sacramento, único auto sacramental conservado de Sor Marcela de San Félix* (2022), de la hispanista Verónica Torres Martín.

Este coloquio, identificado como auto sacramental, cuenta con 1342 versos octosílabos que no comprenden la rima genérica del romance. El diálogo está compuesto por cuatro personajes, siguiendo la misma estructura que el resto de obras: Alma, Fervor, Pureza y Negligencia. La primera escena está protagonizada por la plática entre Alma y Pureza, ya que Pureza le insta a que se maquille y adorne con sus mejores galas para celebrar la Eucaristía. Alma anhela la presencia de Fervor, puesto que en las celebraciones nunca la abandona, a lo que Pureza contesta (vv. 69-74):

PUREZA Pues yo te dijera, amiga,
 que en eso mucho te engañas,
 porque en las mayores fiestas
 y cuando más le esperaban,
 suele ausentarse el Fervor
 e irse a otras tierras extrañas

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

Al entrar Fervor, este se percató de la tibieza de Alma y solicita la ayuda de Pureza. Ambos descubren que Negligencia, criada de Alma, es la causa de su escasa espiritualidad y, en consecuencia, le advierten de sus malas intenciones. Sin embargo, Negligencia interrumpe la conversación, enfrentándose con Fervor y Pureza, pero ambos la callan y prosiguen adoctrinando a Alma para la comunión (vv. 396-399):

FERVOR Pues cada vez que comulgues,
 no dejes de hacer mención
 de las afrentas de Cristo
 y dolorida pasión

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).



Igualmente, ambos le animan a realizarla cada día, ya que de esa manera podrá eliminar todas sus impurezas y conferir su amor a Dios. Negligencia interviene de nuevo, defendiendo la vida libre y sosegada de Alma (vv. 860-868):

NEGLIGENCIA	Que en la presencia de Dios no esté la memoria atada sino que la deje suelta y viva desahogada, porque se hará melancólica, desabrida y muy pesada para tratar sus hermanos, que lo apacible les paga, les satisface y consuela
-------------	---

(Arenal y Sabat de Rivers, 1988).

Pero Alma, protegida por Fervor y Pureza, desafía a Negligencia, mientras vindica su amor por Dios. Al final de la pieza, Pureza le confiesa a Alma los dos puntos más importantes de la Eucaristía: en primer lugar, que siempre se muestre agradecida al recibir el sacramento y, en segundo lugar, que tenga a Cristo como referente personal y espiritual. Por tanto, Negligencia es vencida en la misma medida que Apetito, Celo, Mentira, Mundo y Tibieza. Sor Marcela pretende con este auto sacramental adoctrinar al auditorio de cómo han de preparar el alma antes de recibir la comunión. Análogamente, se percibe a lo largo de la composición una madurez espiritual del alma, pues ya no presenta incertidumbres a la hora de escoger entre las potencias positivas o las negativas. Este hecho puede representar la perfección de cada novicia ante su matrimonio con Dios. En lo que respecta a las influencias de Lope de Vega y Valdivieso en este texto, Arenal y Sabat de Rivers alegan que no se encuentra ningún elemento similar entre las obras. Por su parte, Torres Martín aclara que sí se encuentran semejanzas a nivel temático y, sobre todo, estructural con las obras de sus parientes (2022: 241). Aunque, de todos modos, expone que: «hay que tener en cuenta que sor Marcela se encuentra muy influenciada en su escritura por el medio en el que se halla, es decir, el convento; y por el objetivo casi catequético de recordar a sus compañeras los dogmas de la fe» (Torres Martín, 2022: 241).



5. Valoración general y conclusiones

Si se observa objetivamente la producción literaria de sor Marcela de san Félix, su obra poético-dramática y, en concreto, sus coloquios espirituales, resulta inexplicable su inexistencia en la Historia de la Literatura, a pesar de elaborar un subgénero de carácter religioso que, tal y como se ha visto, ha sido cultivado por autores eclesiásticos. Todas estas composiciones dramáticas representan, ya sea por su calidad y su cantidad, la parte principal de su obra, de la misma forma que sus piezas poéticas actúan como complemento a la producción primaria de su obra, aunque también se encuentran impregnadas de una gran excelencia, ya que: «los textos conservados muestran de sobra sus habilidades poéticas y su remarcable personalidad literaria» (Trambaioli, 2017: 59). Por otra parte, es destacable como sor Marcela no se convierte en dramaturga o en poeta por propia voluntad al igual que lo hizo su padre, sino que ella compone su obra por la demanda de otros, al igual que el resto de las monjas escritoras. Es decir, escribe su obra como consecuencia de su cargo conventual con la esperanza de adoctrinar correctamente a las monjas novicias, aunque también se destacan coloquios que tienen como fin celebrar y amenizar distintas festividades religiosas.

La redacción de estos coloquios espirituales es abordada bajo dos puntos de vista diferentes: el católico y el profano. Con la introducción de ambos aspectos, la composición es mucho más objetiva y, en consecuencia, didáctica, pues, a través de las intervenciones y de los apartes de cada personaje, se pretenden mostrar las ambiciones y pensamientos de cada uno. Por ello, sor Marcela siempre se excusa al final de cada coloquio para que no pueda ser calificada por la orden monacal como impía al mostrar internamente materias negativas que atacan su religiosidad. No obstante, todas las piezas concluyen con el triunfo del bien y, por tanto, se ejerce la instrucción de las novicias hacia la purificación espiritual del alma. Esto se ha podido apreciar en los coloquios que pretenden solventar el inconveniente religioso que padece el alma y, asimismo, en el auto sacramental.

El contexto creativo en el que se han elaborado las obras teatrales de sor Marcela puede vislumbrar que se tratan, en definitiva, de obras de tesis, puesto que todas ellas afrontan problemas relacionados con la realidad conventual y religiosa, problemas que precisan la reflexión por parte del público



femenino. Para conseguirlo, las monjas debían encontrar un personaje con el que identificarse, siendo este en todo momento el Alma. En consecuencia y parafraseando a Arenal y Sabat de Rivers: «Es un teatro por y para mujeres» (1988). Asimismo, para animar la doctrina, sor Marcela introduce ciertos toques de humor en alguno de los personajes de cada coloquio, elementos que permiten que su escritura sea mucho más rica, constituyendo un teatro religioso, impregnado de una delicadeza humorística. Tómese como ejemplo el *Coloquio espiritual intitulado “Muerte del Apetito”*, donde Apetito muestra su ímpetu pecaminoso a través de diversos platos gastronómicos.

Este teatro religioso ha sido poco estudiado por la crítica y, por ese motivo, ha sido reivindicado en escasas ocasiones por la Historia de la Literatura. Pese a todo, estas obras han permitido conocer a una autora excelente, polifacética y versátil que es capaz de alternar entre dos tonos: uno serio y otro jocoso. Una producción literaria que contrasta no solo con la de su padre, sino también con la de otras monjas escritoras, como santa Teresa de Jesús, sor Juana Inés de la Cruz o sor Cecilia del Nacimiento. Estos textos, que bien se podría afirmar que son confeccionados por encargo profesional, es decir, un deber por su cargo monacal, se acomodan perfectamente en varios entornos, uno de aprendizaje distendido, como el *Coloquio espiritual “de Virtudes”* o el *Coloquio espiritual de la estimación de la Religión*, y otro de celebración, como podrían ser el *Coloquio espiritual del Nacimiento* o el *Coloquio espiritual del Santísimo Sacramento*. No obstante, a pesar de ser textos entretenidos capaces de representarse en ambientes reposados o lúdicos, comprenden grandes lecciones religiosas que emanan de las lecturas y de las experiencias vividas por sor Marcela en el convento. Además, sor Marcela proporciona su visión espiritual en boca de alguno de los participantes de los coloquios, como puede ser Regocijo, y, a través de ellos, comparte su realidad. De esta manera, sus composiciones se encuentran cubiertas con una óptica mucho más madura que brinda implícitamente importantes consejos al resto de las novicias para que consagren debidamente su vida y obra a Dios.

El planteamiento de estas piezas goza de una gran originalidad. En esta línea, es notable el objetivo de sor Marcela, pues escoge esta variante literaria con el fin de instruir a mujeres y, por ende, hacerlas más eruditas en la materia religiosa. Asimismo, la elección por este subgénero resulta bastante curiosa e inteligente, pues conociendo la situación de la mujer en el siglo



XVII, demuestra que sor Marcela se preocupaba por enseñar a las mujeres que no sabían leer ni escribir y que, estando en el ámbito eclesiástico, tampoco conocían el latín. El estilo que se impregna en sus textos dramáticos es brillante, pero resalta, sobre todo, la forma en la que sor Marcela hace uso de la rima, puesto que no se atiene a la normativa métrica del romance y deja fluir su inspiración como poeta. Por este motivo, tanto los tópicos como los recursos que se emplean dotan de una gran singularidad al estilo literario de sor Marcela.

Al mismo tiempo, la brillantez de sus coloquios se percibe en la caracterización y construcción de los personajes de gran importancia espiritual e, igualmente, en la forma propia de imbricar los tópicos áureos con las temáticas religiosas y profanas.

Por lo demás, los coloquios de sor Marcela de san Félix representan un producto único que tan solo fue proliferado por dos autorías más: Juan López de Úbeda y Fernán González de Eslava, y que se enmarcan en el momento histórico más fulgente de la literatura hispánica. Sin embargo, este subgénero teatral no ha vuelto a ser cultivado por ninguna autoría en los siglos precedentes, sucumbiendo al ocaso del teatro religioso en España.

En conclusión, la virtud del teatro religioso-cómico y didáctico de sor Marcela permite ampliar la cognición sobre un género dramático escasamente conocido en los Siglos de Oro y que, a su vez, consiente el conocimiento de una autora, hija de uno de los grandes literatos españoles, que jamás ha sido galardonada por la crítica y que ha demostrado en su obra estar al mismo nivel que su padre y, por ello, merece estar presente en el canon literario. Estas obras muestran como sor Marcela es capaz de expresar la realidad conventual a través de enseñanzas espirituales que no pretenden sino instruir, reflexionar y entretener al resto de monjas trinitarias.

De tal modo, se ha presentado la vertiente dramática de una escritora exocanónica completamente diferente a las que estamos acostumbrados, de la que queda pendiente el estudio de su poesía. Por ello, es necesario tener en buena consideración y vindicar la figura de sor Marcela, quien gracias a su legado merece un lugar en la literatura española.



Referencias bibliográficas

- ARENAL, Electa y SABAT DE RIVERS, Georgina (1988), *Literatura Conventual Femenina: Sor Marcela de san Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa: coloquios espirituales, loas y otros poemas*, Barcelona, PPU. En línea: <http://www.intratext.com/IXT/ESL0014/>. Último acceso el 15-sep-2022.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1973), *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nueva-biografa-de-lope-de-vega-0/html/>. Último acceso el 18-sep-2022.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2014). «De la lírica a la escena: tres fiestas teatrales en el convento vallisoletano de la Concepción del Carmen (1600-1643)», *Revista de Escritoras Ibéricas*, 2, págs. 11-40. DOI: <https://doi.org/10.5944/rei.vol.2.2014.12004>
- CEBALLOS MIRO, Ignacio y LLERGO OJALVO, Eva (2015). «El gracioso desdén de la diosa Fortuna. Segundones de la literatura española (17): sor Marcela de San Félix», *Rinconete*. En línea: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antteriores/marzo_15/06032015_01.htm. Último acceso el 15-sep-2022.
- COVARRUBIAS, Sebastián (1611), *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2000), *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca y VARGAS MONTES, Paloma (2016), «El debate y su función didáctica en el teatro de Fernán González de Eslava», *América sin nombre*, 21, págs. 97-105. DOI: <https://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.07>
- LORENTE MEDINA, Antonio (2020), «A vueltas con los *Coloquios espirituales y sacramentales* de González de Eslava», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 8, págs. 237-250. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2020.08.01.17>
- MARISCAL HAY, Beatriz (2004), «Del contexto histórico al contexto literario: observaciones sobre los *Coloquios espirituales* de Fernán González de Esla-

va», *Perspectivas trasatlánticas. Estudios coloniales hispanoamericanos*, págs. 93-102.

SERRANO Y SANZ, Manuel (1903), *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, t. II, Madrid.

TORRES MARTÍN, Verónica (2022), «La influencia familiar en el *Coloquio espiritual del Santísimo Sacramento*, único auto sacramental conservado de sor Marcela de san Félix», *Specula*, 3, págs. 217-242. DOI: https://doi.org/10.46583/specula_2022.3.956

TRAMBAIOLI, Marcella (2017), «Sor Marcela de San Félix y el humorismo conventual», *Cuadernos Aispi*, 9, págs. 57-78. DOI: <https://doi.org/10.14672/9.2017.1208>

VEGA, Lope de (1621), *La Filomena*, Madrid. En línea: http://www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/1/56701/bhm_1-64.pdf. Último acceso el 18-sep-2022.

La construcción literaria de las minorías en *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda

ISMAEL LÓPEZ MARTÍN
Universidad de Extremadura

Resumen: La escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda es un referente en la literatura romántica del Nuevo Mundo. Tan cierta es su obligada lectura y estudio como la transgresión de este precepto, que conlleva la ocultación de una de las mentes más preclaras de la literatura hispanoamericana en el siglo XIX. La autora participa de distintos moldes genéricos en sus obras, y algunas de sus composiciones han sido ya tratadas, como la novela antiesclavista *Sab* o la histórica *Guatimozin*. Este trabajo analiza el tratamiento literario del esclavo en *Sab* y cómo sirve para ejemplificar el modelo ideológico de la autora sobre las minorías (los esclavos, las mujeres), valorando en qué medida contribuye no solo al crecimiento de una escritora que debería estar en el canon literario, sino a la toma de conciencia de estas realidades en el panorama hispanoamericano.

Palabras clave: Avellaneda; novela romántica; abolicionista; esclavitud; minorías.

Gertrudis Gómez de Avellaneda and the literary construction of minorities in *Sab*, by Gertrudis Gómez de Avellaneda

Abstract: The Cuban writer Gertrudis Gómez de Avellaneda is a reference in the Romantic literature of the New World. Its mandatory reading and study is as certain as the transgression of this precept, which entails the concealment of one of the most distinguished minds of Latin American literature in the 19th century. The author participates in different generic molds in her works, and some of her compositions have already been discussed, such as the anti-slavery novel *Sab* or the historical *Guatimozin*. This paper analyzes the literary treatment of the slave in *Sab* and how it serves to exemplify the author's ideological model on minorities (slaves, women), valuing to what extent it contributes not only to growth of a writer who should be in the literary canon, but to the awareness of these realities in the Hispanic American panorama.

Key words: Avellaneda; Romantic novel; abolitionist novel; slavery; minorities.



Tula, apelativo familiar y cariñoso por el que fue conocida Gertrudis Gómez de Avellaneda, se ha ganado el derecho de pertenecer al canon extenso de la literatura romántica en lengua española. Todo canon implica una selección y no seríamos justos si aplicásemos juicios meramente críticos que entendieran a esta autora como pluma principal e inigualable del período, lo cual no la aleja de la necesidad de ser considerada literariamente. Y creemos que ahí radica su principal valía: en la consideración literaria. La Avellaneda es mujer, literata, cubana, defensora de minorías sociales o explotadas, celosa de sus intereses personales y con un vasto conocimiento de referencias culturales, también de la Europa occidental. Pero, sobre todas esas circunstancias –que ya podrían justificar su revisión y conocimiento–, se yergue una que se antoja fundamental: se trata de una escritora fecunda e introductora de procedimientos narrativos temáticamente novedosos y estilísticamente acordes con la literatura de su tiempo.

Esta autora, nacida en la actualmente denominada ciudad de Camagüey y, otrora, Puerto Príncipe, dio a la luz una ingente producción lírica y dramática, pero también narrativa, género en el que nos vamos a centrar en las siguientes páginas. La Avellaneda no es una advenediza para la crítica; la consideración de su pluma ha gozado de más éxito que la de su persona cuando estaba viva. Nos encontramos ante una autora romántica, muy leída, que conoce bien lo que se está escribiendo en la Europa occidental, circunstancia que se ve aumentada por sus viajes y por su presencia en ambientes literarios. Víctima de una sociedad machista que alejaba del quehacer literario a las mujeres, Gertrudis canalizó su lucha a favor de varios grupos sociales desfavorecidos en sus obras. A este respecto, merece la pena recordar su defensa de los negros en *Sab* (1841), de las mujeres en *Dos mujeres* (1842-1843), de los bandoleros en *Espatolino* (1844) o de los indios en *Guatimozin, último emperador de México* (1846). No son los únicos ejemplos narrativos, pero sí, quizás, los más destacados.

Sab es una novela romántica que concita intereses muy diversos. No está de más aceptarla como una novela abolicionista de la esclavitud de negros en Cuba, patria de Tula (Percas Ponseti, 1962: 349), pero tampoco considerarla una novela sentimental. Gómez de Avellaneda es capaz de conjugar elementos constructivos de uno y otro metagénero narrativo para producir una obra



que, ciertamente, despista. A ello nos referimos al analizar el trasfondo ideológico y estilístico y cotejarlo con el desarrollo de la acción.

La novela está dividida en dos partes: la primera tiene once capítulos y, la segunda, cinco junto con una conclusión. Le antecede un texto prologal. El discurrir de la acción separa las dos partes. En la primera el ritmo es más pausado y abundan las descripciones de ambientes y costumbres, así como cierto retoricismo del que no estaba exento el Romanticismo americano. Esto conduce a una lectura farragosa en algunos puntos de la obra y a una sensación de que la autora circunda los mismos temas y no adopta decisiones narrativas que provoquen no ya cambios imprevistos, sino cierta evolución en los acontecimientos. La segunda parte, por otro lado, es más dinámica y refleja el interés de la autora no solo por culminar los hechos de la manera que le interesa, sino también y, sobre todo, dejar meridianamente claro cuál es el planteamiento ideológico de la novela y cómo este se refleja, fundamentalmente, en los personajes. Estos habían sido caracterizados introspectivamente desde el principio de la narración, pero en la segunda parte ganan en madurez y, además, se empoderan, pues toman la iniciativa para resolver los conflictos que se habían planteado a lo largo de la obra.

Decíamos anteriormente que no estaba de más considerar *Sab* como una novela abolicionista, pues la descripción de la realidad de la esclavitud en Cuba rodea toda la obra y se convierte en el marco que envuelve otros temas que, probablemente, son los que más interesan a la autora. Ese marco abolicionista no solo limita al resto de contenidos, sino que influye en ellos. La obra es, igualmente, una novela sentimental, y son precisamente las relaciones amorosas y sus conflictos los que pueden situarse en el núcleo temático de la narración. El acceso a las relaciones amorosas está condicionado por la procedencia social de sus intervinientes, lo cual está trufado por el carácter abolicionista.

La descripción de la naturaleza está igualmente presente a lo largo de la novela, pero esto no debe extrañarnos aun cuando esa identificación del paisaje, esa defensa de lo autóctono frente a otras realidades foráneas forma parte de la realidad literaria hispanoamericana como rasgo general, aunque no ineludible. Avellaneda es capaz de transmitir al lector la realidad natural en la que se desarrollan no solo la acción de la novela, sino también sus costumbres y su ideología. Une el carácter romántico al costumbrismo, pero



esas costumbres pasan por la servidumbre y por una sociedad en la que existen enfrentamientos entre las élites criollas y los esclavos, algo que forma parte de la estructura social cubana y que la Avellaneda tiene muy en cuenta. La autora no solo describe una ordenación que le es familiar y en la que ella misma está inmersa, sino que toma partido.

El principal tema de la novela *Sab* no es la esclavitud, sino el amor. Dos años antes de su publicación, en 1839, vio la luz *Cecilia Valdés*, del también cubano Cirilo Villaverde. No es el lugar de analizar o comentar temáticamente esta relevante novela, pero sí llamar la atención sobre la segregación amorosa que viven algunos de sus personajes. En muchas obras de la literatura hispanoamericana romántica encontramos la defensa o, siquiera, la descripción de lo propio, de lo autóctono, de lo que identifica a la sociedad y la distingue de las potencias coloniales europeas, particularmente de España. En ese marco se incluyen las realidades de los territorios, y la esclavitud de negros define indubitablemente la sociedad cubana del momento, aun cuando ciertas voces clamaran por su abolición. Asumiendo la presencia de la esclavitud, Gómez de Avellaneda, siguiendo el modelo de Villaverde, aborda el problema del acceso a las relaciones amorosas en distintas clases sociales. Sab, protagonista de la novela homónima, es un esclavo enamorado de su ama, Carlota. Por supuesto que se describen los trabajos forzados vinculados al tratamiento del azúcar de los colectivos afrocubanos y se detalla la inhumanidad a la que son sometidos, eso no está en cuestión. Pero nos parece que tampoco está de más afirmar que el núcleo temático de la obra está en el fracaso amoroso de un personaje limitado por su procedencia.

La autora incluye caracterizaciones que interpelan al lector. Esas definiciones ahondan en la equiparación del esclavo con cualquier otro hombre blanco, con sentimientos idénticos, con razón y con un comportamiento exquisito. Todas estas cualidades apuntalarían una relación amorosa entre Sab y Carlota, pues son iguales en carácter y en capacidades. Sin embargo, su nacimiento los separa y, a pesar de que la voz narradora se empeñe en señalar las bondades y excelencias del esclavo, no es ajena a su condicionamiento original. Ahí está el debate de la novela. *Sab* encierra un debate romántico que ya había abordado el Duque de Rivas en su *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) y que también tratará Zorrilla en el *Don Juan Tenorio*



(1844): la predestinación y el libre albedrío. Bernabé (que es el nombre real de Sab) es un ser que se encuentra en la encrucijada entre las leyes divinas y las humanas. La ley divina le dota de libertad, y no hemos de perder de vista que en la novela (como en otras del Romanticismo hispánico o en textos de Chateaubriand) hay ciertos ecos de la religión cristiana, la cual sustenta esa pretendida libertad. Sin embargo, el protagonista choca con las leyes humanas, las que han decidido arbitrariamente que existen esclavos, que él es uno de ellos desde su nacimiento (cuando fue *escriturado* a la familia) y que, precisamente por esas normas, está compelido a no sobrepasar determinados límites amorosos, pero no impedido para ello. Sab tiene todas las cualidades, pero el mundo no le permite ejercerlas. Barreda Tomás (1978: 625) recuerda que es «un personaje modélico: la cifra y suma del perfecto amante según los valores del Romanticismo y la interpretación que hace de estos la Avellaneda», pero todo esto es insuficiente. Subyace el enfrentamiento entre la ley divina y la humana, así como la que prevalece y la que debería prevalecer.

Aunque hace algunas alusiones a la presentación de un «esclavo casi desnudo»¹ (106) en un campo que era «regado con el sudor de los esclavos» (169), la autora no es especialmente insistente en la caracterización física del protagonista:

Es una vida terrible a la verdad —respondió el labrador arrojando a su interlocutor una mirada de simpatía—: bajo este cielo de fuego el esclavo casi desnudo trabaja toda la mañana sin descanso, y a la hora terrible del mediodía jadeando, abrumado bajo el peso de la leña y de la caña que conduce sobre sus espaldas, y abrasado por los rayos del sol que tuesta su cutis, llega el infeliz a gozar todos los placeres que tiene para él la vida: dos horas de sueño y una escasa ración. Cuando la noche viene con sus brisas y sus sombras a consolar a la tierra abrasada, y toda la naturaleza descansa, el esclavo va a regar con su sudor y con sus lágrimas al recinto donde la noche no tiene sombras, ni la brisa fresca: porque allí el fuego de la leña ha sustituido al fuego del sol, y el infeliz negro girando sin cesar en torno de la máquina que arranca a la caña su dulce jugo, y de las calderas de metal en las que este jugo se convierte en miel a la acción del fuego, ve pasar horas tras horas, y el sol que torna le encuentra todavía allí... ¡Ah!, sí;

¹ Todos los fragmentos incluidos de la novela *Sab* se encuentran en los números de página indicados de la edición de Gómez de Avellaneda (2021).

es un cruel espectáculo la vista de la humanidad degradada, de hombres convertidos en brutos, que llevan en su frente la marca de la esclavitud y en su alma la desesperación del infierno (106).

Por el contrario, son más frecuentes e interesantes las reflexiones sobre su carácter y cómo este no es sustancialmente distinto al de los criollos. Los personajes se admiran del «aire tan poco común» (108) que presenta Sab y que lo distingue de otros de su clase, ello a pesar de que «desde mi infancia fui escriturado a la señorita Carlota» (111). El valor del verbo principal de la cita anterior es especialmente relevante porque concita dos sentimientos de propiedad o pertenencia: el relativo a la esclavitud y el de la vinculación amorosa que Sab muestra hacia Carlota durante toda su vida, quien reconoce que «ha sido el compañero de mi infancia y mi primer amigo» (162).

Uno de los motivos que supuestamente podrían alejar esta novela de otras abolicionistas es que no hay una presencia recurrente de los castigos físicos infligidos a los esclavos. Sin embargo, se medita sobre esa realidad, señalándose que «no se les prodigan palos e injurias» (146) aunque tanto a ellos como a sus opresores se les considere una «humanidad degradada, de hombres convertidos en brutos» (106):

¡Pobres infelices! —exclamó—. Se juzgan afortunados, porque no se les prodigan palos e injurias, y comen tranquilamente el pan de la esclavitud. Se juzgan afortunados y son esclavos sus hijos antes de salir del vientre de sus madres, y los ven vender luego como a bestias irracionales... ¡a sus hijos, carne y sangre suya! Cuando yo sea la esposa de Enrique —añadió después de un momento de silencio—, ningún infeliz respirará a mi lado el aire emponzoñado de la esclavitud. Daremos libertad a todos nuestros negros. ¿Qué importa ser menos ricos? ¿Seremos por eso menos dichosos? Una choza con Enrique es bastante para mí, y para él no habrá riqueza preferible a mi gratitud y mi amor (146-147).

Las reflexiones que se introducen en la novela abogan por presentarnos a unos «traficantes de carne humana» (109) que son incapaces de mirar a sus esclavos como personas, sino solamente como meros instrumentos de trabajo, para los que no es necesario el talento (128; 162) que presenta el protagonista. Sin embargo, este Sab que «no tiene nada de la abyección y grosería» (128) con que habitualmente se caracterizaba a los de su clase, tan distinto al resto (Williams, 2008: 161), es una persona honesta que intenta, en ciertas



ocasiones, velar por la buena guarda de otros personajes de clase superior, aun cuando estos, como Enrique Otway, fueran reticentes a reconocer que les habían favorecido (137; 157). Esa caracterización positiva tiene sus reminiscencias filosóficas en Rousseau, pues «the figure of Sab owes a great deal to the literary type of the noble savage, who was used in these writings to criticize the injustices of more highly developed societies» (Pastor Pastor, 2006: 61). Es un personaje que no encuentra su hogar en ninguna de las dos clases sociales, pues ni es un mulato al uso ni tampoco pertenece a los blancos aun cuando se haya criado con ellos (Morales Faedo, 1995: 116).

Se plantea el debate de otorgar «libertad a todos nuestros negros» (146), aunque sea vacío desde el punto de vista literario y nunca llegue a buen término. La libertad que conseguirá el protagonista de la obra no le es concedida para cumplir su mayor deseo, que es el amoroso, sino que solo con su expiración la logrará, un momento en que volverá a la ley divina y dejará de estar sometido por la humana, aunque solo fuera cuando ya no formaba parte del mundo. La digresión situada en la conclusión de la obra aporta la relación que hay entre los hombres y las leyes divinas:

¡Y qué!, pensaba yo: ¿la virtud puede ser relativa? ¿la virtud no es una misma para todos los hombres? ¿El gran jefe de esta gran familia humana, habrá establecido diferentes leyes para los que nacen con la tez negra y la tez blanca? ¿No tienen todos las mismas necesidades, las misma pasiones, los mismos defectos? ¿Por qué pues tendrán unos el derecho de esclavizar y los otros la obligación de obedecer? Dios, cuya mano suprema ha repartido sus beneficios con equidad sobre todos los países del globo, que hace salir al sol para toda su gran familia dispersa sobre la tierra, que ha escrito el gran dogma de la igualdad sobre la tumba; ¿Dios podrá sancionar los códigos inicuos en los que el hombre funda sus derechos para comprar y vender al hombre, y sus intérpretes en la tierra dirán al esclavo, «tu deber es sufrir: la virtud del esclavo es olvidarse de que es hombre, renegar de los beneficios que Dios le dispersó, abdicar la dignidad con que le he revestido, y besar la mano que imprime el sello de la infamia?» No, los hombres mienten: la virtud no existe entre ellos (265).

Hacia el final de la primera parte se aprecia un cambio en la reflexión ideológica que enmarca la novela. Martina explica que Sab es su «ángel protector» (175) y se pregunta por qué «ha de ser tan desgraciado» (182) un hombre



tan bueno. La bondad de Sab estriba en el acompañamiento de sus amos, en la cercanía con la familia y en su amor por Carlota, un amor que le incita a protegerla incluso de su futuro marido, Enrique, añadiendo el motivo de los celos. Por tanto, se demuestra una vez más que esta novela no solo es abolicionista, sino, sobre todo, sentimental. En ella aparecen recursos y motivos propios del tema como los triángulos amorosos y amores entrecruzados, los celos, las lágrimas y, desde el punto de vista romántico, especialmente hispánico, un sentimentalismo exacerbado y atormentado, todo ello aunque Sab insistiera en que «no escucho ni a mis celos ni a mi aborrecimiento al juzgar a ese extranjero» (215) que pretende a Carlota.

Ya en la segunda parte, como se ha dicho, asistimos a un mayor dinamismo en la acción narrativa y a una exageración de los sentimientos de los personajes. De una conversación entre Sab y Teresa extraemos que el protagonista siempre ha valorado en exceso a su amada, de quien destaca sus «angelicales labios» (205), y que va a intentar impedir la boda con el tercero, Enrique. Sab había considerado en capítulos anteriores que Carlota no sería feliz con su prometido y, a pesar de ello, lo había acompañado en algunos viajes e incluso le había salvado la vida. El esclavo es más activo en la segunda parte e idea un plan para «impedir que caiga Carlota en los brazos de ese inglés» (215) a partir de una treta con Teresa y un supuesto boleto de lotería premiado que dejaría al descubierto que el pretendiente no amaba a Carlota, sino únicamente su posición económica.

Llegando al final de la novela se explica metafóricamente que se estaba utilizando un concepto amoroso que se entendía como superior al de la clase social y a la consideración de esclavo: «el corazón que sabe amar así no es un corazón vulgar» (224), reconocido también por la propia Carlota (251) cuando Sab ya había muerto.

En *Sab*, Gómez de Avellaneda defiende a los oprimidos. Aboga por la abolición de la esclavitud de negros en Cuba aun cuando ella misma formaba parte de ese circuito. Literariamente defiende esa postura anexionada a la supresión de derechos humanos de los que sufren. Nos estamos refiriendo al amor. Tula no solo censura la esclavitud en sí misma, sino que ejemplifica su idea a través de un esclavo al que se le niega el acercamiento a su amada solo por un nacimiento que le marca para toda la vida, y construye ese relato a partir de elementos románticos, entre los que está ese amante que no es amado y se angustia:



¡Cuán buena sois! —la dijo—, pero ¿quién soy yo para que os intereséis por mi vida?... ¡mi vida! ¿Sabéis vos lo que es mi vida?... ¿a quién es necesaria?... Yo no tengo padre ni madre..., soy solo en el mundo: nadie llorará mi muerte. No tengo tampoco una patria que defender, porque los esclavos no tienen patria; no tengo deberes que cumplir, porque los deberes del esclavo son los deberes de la bestia de carga, que anda mientras puede y se echa a tierra cuando ya no puede más. Si al menos los hombres blancos, que desechan de sus sociedades al que nació teñida la tez de un color diferente, le dejasen tranquilo en sus bosques, allá tendría patria y amores..., porque amaría a una mujer de su color, salvaje como él, y que como él no hubiera visto jamás otros climas ni otros hombres, ni conocido la ambición, ni admirado los talentos (219).

Al final de la obra, la autora identifica el sojuzgamiento de los esclavos con el de las mujeres, otra minoría que está tratada en la obra. Explica Pastor Pastor (2014: 37) que «en *Sab*, la ardua problemática de la esclavitud permitió a la autora afirmar los derechos de la mujer y su deseo por la igualdad social», aunque solo lo hace tangencialmente y en la conclusión. En la sinceridad de la carta de un Sab ya fallecido, Avellaneda sugiere que las mujeres también son esclavas de su sexo, aportando que incluso esa esclavitud es peor que la del resto porque su amo lo será para toda la vida y no podrán cambiarlo:

¡Oh!, ¡las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo eligen un dueño para toda la vida. El esclavo al menos puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad: pero la mujer, cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada, para pedir libertad, oye al monstruo de voz sepulcral que le grita: «En la tumba» (270-271).

Barreto (2006: 3) explica que «Sab is limited by his race and class, while Carlota and Teresa are both restricted by their gender and class», lo que da una idea elocuente de las minorías a las que Avellaneda intenta dar voz en su novela. No debe perderse de vista, además, que la autora proyecta sus inquietudes personales en el personaje de Carlota, convirtiéndose así en el trasunto literario de la problemática social en la que Avellaneda estaba incluida como mujer, pues ambas «se manifiestan como dos mujeres insatisfechas emocionalmente, son víctimas de sí mismas por haber idealizado al hombre receptor de sus sentimientos» (Pastor Pastor, 1996: 394).



Así, siguiendo a Comfort (2003: 182) la subversión que propone la Avellaneda no se limita a la situación de los esclavos, sino a un marco ideológico más general en el que la cubana aboga por una renovación de las estructuras de poder, un poder que somete a los esclavos, pero también a las mujeres y a otros grupos sociales, tanto en su contemporaneidad como en el pasado, señalando cuáles son los vicios de esas esferas (Albin, 2007: 163). No debe olvidarse, como apunta Gomariz (2009: 104), que la revolución haitiana estaba reciente y contaminaba varias novelas sobre la esclavitud, entre las que está *Sab*. La narrativa de Avellaneda aporta la visión romántica angustiada y combativa de la consecución de la libertad para los mulatos, para las mujeres y para los indios. Defiende la cubana los derechos de quienes las leyes humanas han sometido para beneficio de unos pocos, anulando su voluntad, sus anhelos de ser consideradas intelectualmente o su derecho a ser independientes.

La defensa de los derechos de las minorías que la Avellaneda promueve en *Sab* debe vincularse con el feminismo que defiende en *Dos mujeres*, una novela publicada originalmente en cuatro tomos en la que, en palabras de Barrios (2017: 178), «se reevalúa la condición de la mujer en la sociedad del presente, la cual es herencia del pasado». La novela se topó con el juicio negativo de la censura, que la acusó de contravenir los modelos de comportamiento que se antojaban acordes al sexo femenino. Sin embargo, como se deja entrever a lo largo de este artículo, es precisamente la subversión de lo previamente establecido uno de los rasgos definitorios de la narrativa de Gómez de Avellaneda, quien sabía que «both *Sab* and *Dos mujeres* were far from conforming to the tastes and canons of the society of her time, precisely because both works attempted to advance her ideology» (Pastor Pastor, 1997: 189).

Se trata de una obra que introduce elementos románticos como la fatalidad, pero sobre todo que defiende la libertad como valor supremo, tal y como sucedía en *Sab*. Merece la pena citar otra publicación de la autora que insiste en la reivindicación de la mujer. Es la serie de tres artículos titulados «La mujer» e incluidos en el *Álbum cubano de lo bueno y lo bello. Revista quincenal de moral, bellas artes y modas. Dedicada al bello sexo y dirigida por doña Gertrudis G. de Avellaneda*. Estos artículos no solo instan a las mujeres a empoderarse para no verse sometidas a los hombres, sino que pide que «no olvidéis os ruego que las mujeres en ningún país del mundo somos educadas para sufrir

fatigas, afrontar peligros, defender intereses públicos y conquistar laureles cívicos» (Gómez de Avellaneda, 1860: 228) y recurre «al discurso del cristianismo para legitimar la participación de la mujer en la historia, y sugiere que la esfera legítima del género femenino en política no debe circunscribirse al hogar, sino que debe incursionar en el dominio público reservado a los hombres» (Albin, 1995: 76-77). Más allá, la auténtica subversión la introduce Avellaneda cuando declara que

lanzando sin elección, en tropel, según se nos vengan a la memoria, algunos de los infinitos recuerdos que atesora el mundo de mujeres famosas en la administración de los grandes intereses de las naciones, intentamos probar no ya la igualdad de los dos sexos, sino *la superioridad del nuestro* en el desempeño de aquella misión augusta, la más ardua de cuantas plugo al cielo encargar a los humanos (Gómez de Avellaneda, 1860: 229).

Una de las críticas de la autora cubana a la situación de las mujeres viene de la mano de la intelectualidad, un campo que le había sido vetado tradicionalmente. Avellaneda, como sor Juana Inés de la Cruz y otras literatas americanas, tenían inquietudes académicas e intelectuales que no siempre pudieron ver satisfechas. Recuérdese, además, que Tula había intentado ingresar en la Real Academia Española, lo que no pudo lograr por razón de su sexo. Escribe Gómez de Avellaneda:

no se crea tampoco que data de muchos siglos su aceptación en el campo literario y artístico: ¡ah!, ¡no!, también ese terreno le ha sido disputado palmo a palmo por el exclusivismo varonil, y aun hoy día se la mira en él como intrusa y usurpadora, tratándosela en consecuencia con cierta ojeriza y desconfianza que se echa de ver en el alejamiento en que se la mantiene de las Academias *barbudas* (Gómez de Avellaneda, 1860: 260-261).

En esa misma publicación se incluye la denominada «Galería de mujeres célebres» con el recuerdo a personajes relevantes de ese sexo (Safo, santa Teresa de Jesús, Semíramis, Victoria Colonna, Sofonisba o Isabel la Católica, entre otras), así como composiciones poéticas sobre mujeres, textos reivindicativos y apuntes sobre ropa femenina e, incluso, el cuidado de las uñas.

Además de a los esclavos y a las mujeres, que en *Sab* parecen interrelacionados, su tercera novela, *Espatolino*, también valora un grupo social minoritario, el de los bandoleros. Sin embargo, nos centraremos ahora,



aunque muy brevemente, en *Guatimozin, último emperador de México*, novela histórica de corte romántico con referencias a la conquista española de América. Ya en *Sab* se introdujeron algunas alusiones, caso de la descripción de la conquista española de América como una «historia sangrienta» (169), aunque es en *Guatimozin* cuando se describen pormenorizadamente las crueldades de los españoles, especialmente personificadas en Hernán Cortés, y las lamentables e inhumanas condiciones de vida de los indios oprimidos, de quienes se destaca su valor y su heroísmo. Señala Avellaneda:

En medio de un campo de batalla en el que nadan en sangre mutilados cadáveres, sentiréis aquel horror que tiene algo de sublime: allí todo anuncia la reciente lucha; se ven manos que aun empuñan el acero; semblantes que conservan amenazante gesto, sangre que todavía humea, hirviendo de coraje, y que no emponzoña el aire con contagiosos vapores. ¡Parece que aquellos muertos, entre sus trofeos de guerra, entre su ambiente perfumado de pólvora, están proclamando con elocuente silencio el poder del orgullo, la heroicidad del entusiasmo, la nada de la vida, la gloria de la muerte! (Gómez de Avellaneda, 2020: 676).

La escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda es una firme representante de la novela romántica hispanoamericana. En sus principales obras de este género hace gala de sus lecturas y de influencias europeas absolutamente destacadas como Victor Hugo, Alexandre Dumas, José de Espronceda o el Duque de Rivas. Aporta una literatura comprometida y subversiva que se basa en la reivindicación de los derechos de grupos minoritarios y en su presentación literaria: los esclavos negros, las mujeres, los bandoleros o los indios. Todos son víctimas de una estructura social que les niega derechos y todos comparten un rasgo romántico que les permite estar entre las narraciones de Gómez de Avellaneda: la libertad.

Sab, una de las mejores novelas hispanoamericanas de la época, reúne en su trama el abolicionismo de la esclavitud y la consideración del sufrimiento de la mujer. Tula tiene varias obras y composiciones (también líricas) en las que defiende los derechos femeninos y denuncia su situación de sometimiento, pero en *Sab* la autora cubana ha sido capaz de observar el estilo romántico para trazar un conflicto literario (el tema amoroso) con un trasfondo ideológico que sustenta y define la obra, lo que, sin duda, hace de ella una



pluma que merece ser revisada por su originalidad y compromiso literario, algo que la sitúa en la órbita de los escritores más destacados del panorama romántico hispanoamericano.

Referencias bibliográficas

- ALBIN, María C. (1995), «*Álbum cubano* de Gómez de Avellaneda: la esfera pública y la crítica a la modernidad», en *Cincinnati Romance Review*, 14, págs. 73-79.
- ALBIN, María C. (2007), «El costumbrismo feminista de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, págs. 159-170.
- BARREDA TOMÁS, Pedro (1978), «Abolicionismo y feminismo en la Avellaneda: lo negro como artificio narrativo en *Sab*», en *Cuadernos hispanoamericanos*, 342, págs. 613-626.
- BARRETO, Reina (2006), «Subversion in Gertrudis Gómez de Avellaneda's *Sab*», en *Decimonónica*, 3, 1, págs. 1-10.
- BARRIOS, Ana Lydia (2017), *Mujer, tradición y conciencia histórica en Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Tesis doctoral inédita, Knoxville, University of Tennessee.
- COMFORT, Kelly (2003), «Colonial Others as Cuba's Protonational Subjects: The Privileged Space of Women, Slaves and Natives in Gómez de Avellaneda's *Sab*», en *Mester*, 32, págs. 179-194.
- GOMARIZ, José (2009), «Gertrudis Gómez de Avellaneda y la intelectualidad reformista cubana. Raza, blanqueamiento e identidad cultural en *Sab*», en *Caribbean Studies*, 37, 1, págs. 97-118.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (2020), *Guatimozin, último emperador de México*, edición de Luis T. González del Valle y José Manuel Pereiro Otero, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (2021), *Sab*, edición de José Servera, Madrid, Cátedra.

- MORALES FAEDO, Mayuli (1995), «*Sab*: La subversión ideológica del discurso femenino en la novela cubana del XIX», en *Iztapalapa*, 37, págs. 111-128.
- PASTOR PASTOR, Brígida M. (1996), «Simbolismo autobiográfico en la novela *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en *Aldaba*, 28, págs. 389-403.
- PASTOR PASTOR, Brígida M. (1997), «Symbiosis Between Slavery and Feminism in Gertrudis Gómez de Avellaneda's *Sab*?», en *Bulletin of Latin American Research*, 16, 2, págs. 187-196.
- PASTOR PASTOR, Brígida M. (2006), «A Legacy to the World: Race and Gender in *Sab*», en *Revista del CESLA*, 9, págs. 57-76.
- PASTOR PASTOR, Brígida M. (2014), «El discurso abolicionista de la diáspora: el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda y su novela *Sab* (1841)», en *América sin nombre*, 19, págs. 34-42.
- PERCAS PONSETI, Helena (1962), «Sobre la Avellaneda y su novela *Sab*», en *Revista Iberoamericana*, 54, págs. 347-357.
- WILLIAMS, Claudette (2008), «Cuban Anti-slavery Narrative through Postcolonial Eyes: Gertrudis Gómez de Avellaneda's *Sab*», en *Bulletin of Latin American Research*, 27, 2, págs. 155-175.



¿Es el rap una manifestación literaria marginal? Análisis de la literariedad de un corpus de canciones de cantantes femeninas

TAMARA SERRANO ROMERO
Universidad de La Rioja

Resumen: El canon literario es una cuestión polémica y de interés en el ámbito filológico. El concepto de literatura en los márgenes nace con el objetivo de prestar atención a obras y autores no canónicos o hegemónicos. El propósito del presente artículo es justificar la literariedad e interés como texto analizable del rap femenino español, género que comparte características de la oralidad y la escritura y que se vehicula a través de una estructura retórica particular. Centrarse únicamente en la música femenina responde a la necesidad de visibilizar la creación artística de la mujer, otorgándole espacios de análisis y reconocimiento propios.

Palabras clave: música urbana, discurso, pragmática, feminismo, patriarcado.

Is rap marginal literature? Analysis of the literariness of a women songs' corpus

Abstract: The literary canon is a relevant, and polemic, matter in philology. The concept of marginal literature emerges to pay attention to authors and works non hegemonic. The main purpose of this article is to justify the literariness and interest as a text of the women's rap, music genre which shares characteristics of the orality and writing and has a particularly rhetoric. The reason to observe only the feminine music is due to the necessity to bring to light the artistic products of women, in order to give them recognition and individual spaces of study.

Key words: urban music, discourse, pragmatics, feminism, patriarchy.

1. Introducción

1.1. ¿Qué es el rap?

El rap se define como el «estilo musical de origen afroamericano en que, con un ritmo sincopado, la letra, de carácter provocador, es más recitada que cantada» (RAE, s.f.: s. pág.). Este género constituye una de las formas de expresión artística de la cultura urbana *hiphop*, surgida a finales de los 60 en ciertos barrios conflictivos de Nueva York — como Brooklyn o el sur del Bronx — entre las comunidades afro y latinoamericanas (Martín-Juan, 2019). Aunque se inicia como forma creativa artística y lúdica, en un contexto caracterizado por intensas reestructuraciones socioeconómicas el descontento social derivado de la precarización convierte al rap en una forma de protestar y resistir contra la exclusión, la violencia o el racismo (Díez, 2016). Su origen está muy vinculado al *funk*, al soul y a la música disco, pero lo habitual, a lo largo de los años, es la miscelánea de estilos, hasta el punto de que esta característica acaba ayudando a que germinen otras narrativas, a veces más *hardcore*, de las que se derivan subgéneros variados, algunos de ellos decisivos para la evolución de este género musical. En el caso de España, el ambiente del *hiphop* se consolida a partir de la década de los 90, y con la aparición de algunos discos exitosos en los primeros años del siglo XXI se acaba por considerar un estilo más allá de lo *underground*. Con esta breve descripción deducimos, pues, varios de los rasgos característicos de este género: el tipo de base musical, el modo de verbalización del mensaje y la búsqueda de enfrentamiento.

1.2. El interés del estudio del rap

Para las generaciones nacidas desde las últimas décadas del siglo XX, la música constituye una de las vías de conexión cultural y social más importante. A veces, incluso, en un ámbito más personal se considera un *espacio seguro*. Si nos fijamos en el informe «Culture Next» de Spotify (Ostroff, 2021), para el 71 % de los mileniales la música es una herramienta de gestión de su salud mental, y el 82 % de los miembros de la generación Z afirma sentirse más feliz y enfocado cuando escuchan sus canciones favoritas a diario. Por otro lado, Hernández y Fernando (2013) sostienen la relevancia de la música

en lo referente a la cultura, la sociedad o la ideología al transmitir, afirmar o romper determinados estereotipos. En este sentido, y según Bello:

La música, [...], en su corriente masiva y popular, reproduce esquemas de percepción y comportamiento mediante el tratamiento de temas cliché como el amor, la ruptura y la separación, [y] puede terminar estandarizando el pensamiento social. ¿Por qué? Porque sus discursos, por lo general, se basan en aspectos triviales y cotidianos que buscan crear identificación entre sus consumidores y, con ello, potenciar la comercialización y difusión del producto mismo. (2016: 2)

Si tenemos en cuenta que en el rap son los hombres quienes han definido históricamente las normas formales, estéticas y retóricas, queremos destacar el interés de poner el foco en cómo la mujer accede a la creación musical y en su desarrollo dentro de una escena y una industria que parecen ser propias del hombre — y fundamentalmente masculinas —, en consonancia con la presencia del feminismo como movimiento político y social. Además, según López Maestre:

las canciones aportan un material discursivo de especial interés para los estudios textuales feministas. Por su carácter lúdico y de entretenimiento constituyen unas manifestaciones culturales especialmente susceptibles de generar una actitud de complaciente abandono, la cual puede propiciar el que ideologías sutiles y encubiertas que sustentan el sexismo y la violencia de género, arropadas por el placer de la música y los ritmos pegadizos, puedan llegar a pasar desapercibidas por las personas que las disfrutaban o bailan en momentos de ocio o diversión. (2021: 281)

Sin embargo, este objeto de estudio no resulta relevante solamente por el importante papel de la música en la sociedad o por la mayor presencia musical del hombre, sino también por la popularidad del género en la actualidad. A este respecto, y según el último informe de Spotify España, la música urbana ha experimentado un crecimiento en su escucha de un 44 % desde el año 2007, lo que equivaldría a 120 mil años sin opción a pausa (Playz, 2020). Por otro lado, según la página web Spotify Charts (Spotify, s.f.), más de la mitad de los artistas que se escuchan semanalmente en España pertenecen a los géneros urbanos. Melanie Parejo — *Head of Music* para el sur de Europa en Spotify — afirma que este tipo de música es la que está teniendo una mayor relevancia en nuestro país (Casas, 2022).



1.3. *El rap y la literatura en los márgenes*

Antes de nada, conviene situar a la canción en el panorama cultural-literario, al tratarse de un producto marcado por la hibridez. Acudimos en primer término al concepto de canon literario, que se ha considerado una

elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o [...] por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas. (Bloom, 1997: 30)

Intuimos que, por las particularidades del rap, sus textos musicales no tendrían cabida en lo que habitualmente se ha etiquetado como canónico. Pese a ello, autores como Martínez (2010) han hecho hincapié en los parecidos entre música y literatura, aludiendo a un origen común y a una mixtura a lo largo del tiempo, observada, por ejemplo, en ciertos tipos de poesía popular. A su vez, otros como Reyes afirman que las letras de los MC son «auténticas crónicas de poetas urbanos» (2007: 126). De este modo, «toda exclusión es un silenciamiento de fenómenos estéticos y literarios que tensionan los modos de escribir y decir de una época» (Duarte, 2022: 6).

¿Cómo categorizamos entonces un producto textual con estas características? Nos servimos aquí del concepto de literatura en los márgenes, es decir, de las «construcciones culturales de la alteridad en fuentes literarias periféricas, que no se encuadran dentro del canon» (Agustí, 2020: 79), entendiendo esto último como un catálogo que, pese a ser categórico en una determinada época, es susceptible de evolución a la par que lo hace la sociedad (López Felices, 2010). De acuerdo con autores como De Vega (2013), sostenemos la necesidad de revisión del canon tradicional en pro de la inclusión de literaturas y materiales nuevos y tradicionalmente no literarios, siguiendo las tendencias que otorgan un mayor protagonismo a la figura del receptor, pues ha quedado patente la popularidad de la música urbana entre el público oyente. A continuación, se recogen algunos de los principales trabajos que abordan la literariedad del objeto de estudio del presente artículo, con objeto de ilustrar la existencia de una estética en el rap abordable desde el ámbito académico.

2. Estado de la cuestión

El panorama investigador acerca del rap es heterogéneo. En aquellos estudios de carácter lingüístico y literario, lo habitual es utilizar las disciplinas de la pragmática y el análisis del discurso para la investigación de corpus con un número de canciones variable. El carácter híbrido se estudia, por ejemplo, en Béthune (2011), para quien el rap es un producto resultante de la sinergia de lo oral y lo escrito, pues una canción necesita, antes de su verbalización, un proceso de creación escrita, y el recitado, por su parte, implica el verdadero sentido de lo plasmado por escrito. La retórica de los textos musicales, siempre destacada como un aspecto muy positivo, es observada por Åkerstedt (2013), que afirma la existencia de determinadas figuras muy compartidas por los artistas, como la metáfora o la aliteración, o por Buscató (2016), que realiza un inventario exhaustivo de figuras y destaca el potencial artístico y la riqueza lingüística y literaria del rap — aspecto señalado también por Pujante (2009) —. Por otro lado, las innovaciones en materia de rima son analizadas en Martínez (2010). En un nivel más discursivo, se estudian los rasgos de carácter distintivo que singularizan al rap como discurso en Jiménez (2012; 2014a; 2014b), el fenómeno de la intertextualidad e interdiscursividad en Checa y Camargo (2022) o Marc (2010), la diversidad temática en Exner (2004) o Kogan (2017) y las estructuras utilizadas para la difusión del mensaje en Williams (2011).

3. Marco teórico

Una vez revisadas algunas de las orientaciones de análisis llevadas a cabo por los investigadores, recogemos en este apartado ciertos postulados teóricos provechosos para el presente estudio. Sin dejar de lado un enfoque de tipo más estructuralista, y tal y como señalan los fundamentos de la pragmática, lo estrictamente lingüístico es muchas veces insuficiente para interpretar el sentido real del mensaje. Al recurrir a los procedimientos pragmáticos, podemos acercarnos a las funciones de los enunciados lingüísticos y a sus características en los procesos de comunicación (van Dijk, 1992) y, puesto que la disciplina se centra en el uso contextualizado del lenguaje, resulta interesante para aproximarnos a las letras de las canciones en cuanto mensajes transmitidos a la sociedad. Por otro lado, el papel del receptor es importante



en la interpretación y significación de las canciones, y la pragmática permite tener en cuenta los contenidos implícitos derivados del sentido que este determina.

Los actos de habla de Austin (2016), es decir, las acciones de tipo comunicativo que un hablante produce y un oyente infiere (y negocia) en situaciones específicas (Félix-Brasdefer, 2015), poseen tres dimensiones: la locución, el acto físico; la ilocución, la intención comunicativa, y la perlocución, el efecto en el interlocutor. Junto con la tipología propuesta por Searle (1969; 1975; 1977), que los clasifica en asertivos, directivos, comisivos, expresivos y declarativos, y la identificación de los actos indirectos, podemos analizar las canciones desde una multiplicidad de sentidos de las palabras de las artistas, así como de las consecuencias en los oyentes potenciales.

Por otro lado, el análisis del discurso afirma que las estructuras discursivas, independientemente del nivel, se relacionan de un modo estrecho con el contexto y la interacción (van Dijk, 1985), y aquí adquiere importancia la intención específica, el propósito, la función del que produce (van Dijk, 1980; Brown y Yule, 1993). La naturaleza híbrida de la canción hace que sea interesante prestar atención a las decisiones de las artistas, pues existe una diversidad de contextos que interviene en su construcción: el entorno del mensaje cobra especial relevancia debido a la contemporaneidad de la música urbana. Además, la polifonía, es decir, la pluralidad de voces con distintos puntos de vista nos sirve para buscar lo subyacente tras los mensajes. Tomando como referencia entre otros a Ducrot (1980), observar las figuras discursivas presentes en las letras resulta sin duda de interés para la interpretación y caracterización del rap.

4. Análisis del corpus

Para esta aproximación pragmático-discursiva al rap, hemos seleccionado fundamentalmente dos canciones, aunque recogemos también líneas enunciativas de algunas otras: *La purga*, de Tribade, y *En la boca del lobo*, de IRA¹. El primero es un grupo de Barcelona cuyas letras denuncian la precariedad y el privilegio masculino, además de participar de otras luchas como la LGT-

¹ Véase el apartado 7 para consultar las transcripciones de las letras de las canciones.



BIQ+ o la antifascista. El segundo es de Madrid y, a través de un estilo más *hardcore*, se centra sobre todo en la crítica social y el feminismo.

La canción de Tribade es una sucesión de símiles que ponen en relación dos ámbitos alejados entre sí: lo feminista y lo eclesiástico. Las raperas evidencian una opresión que para ellas no procede solamente de aquellos sectores más privilegiados («Desde el comienzo de la vida no estuvimos, no, / exentas del poder del control de los privilegios»), sino también desde el interior del propio feminismo («Yo te creo hermana, yo también he agredido / Yo también he sido invasiva, ¡eh!»). La mujer, así, se convierte en víctima y verdugo («Hoy oprimidas, sí, mañana opresoras»), pues no es capaz de escapar del ejercicio de poder, incluso dentro de un movimiento fundamentado en un principio de igualdad. Al desenvolverse en un paradigma de opresión, la mujer no está exenta de jerarquización, y las aristas del sistema patriarcal invaden hasta aquello que lucha contra él («Lanza tú la piedra: nadie es libre del patriarcado»). A través del campo asociativo de lo eclesiástico, Tribade traduce en palabras su privilegio: su feminismo es cisgénero y blanco, y actúa sobre aquellas en los márgenes, pese a la creencia de pertenecer a una clase obrera fuera de la normatividad («Me creí santificada por mujer precaria y lesbiana; / dentro de mí, una enemiga cis y blanca»). De este modo, las artistas incurren en comportamientos reprochados a otros sectores de la población, como el desamparo o el enjuiciamiento («Me he quedado callada cuando hablar era justicia / [...] A veces a las compañeras las he cuestionado»). Sin embargo, y a pesar de todo, las raperas establecen una clara diferencia entre la violencia ejercida por parte del hombre y el error cometido por una mujer aún no suficientemente deconstruida («No me compares, no lo compares, / con un tío cis que pretenda violarte / No hablamos de dejarlo pasar, es acompañarse / Saber diferenciar la posición donde se ejerce»). Por otro lado, de una forma sutil, exponen el problema del enfrentamiento entre ciertas corrientes feministas, originado en desacuerdos relacionados, entre otras cosas, con el concepto de género («Divide y vencerás / La incoherencia os va a matar»). La canción finaliza con un consejo muy claro, un canto a la sororidad que pide redirigir el conflicto hacia quien hace falta —que, por supuesto, no es la mujer—:

Compañera, si tu fuerza ha de estallar
mantén la calma, mira dentro y lo verás;



soy esa hija, que el mundo le hacen llevar
sobre su costal
Grita fuerte, dile que no puedes más,
que tú quieres llevarla a la libertad
Vuestra hermana, a la que nunca jamás
has de abandonar

En *La purga*, Feminismo es Iglesia, y observamos todo un aparato comparativo que traslada los ritos eclesiásticos a dicho movimiento («Vengo a confesarme de mis errores en vida»). De hecho, las artistas hacen gala de su creatividad y transforman diversas fórmulas de la tradición católica para que su mensaje llegue de la manera más clara posible («Ave María purísima con poder concebida / Quisiera el sacramento de la penitencia en vida»). Pero Feminismo también es Religión, en tanto que sus fieles han errado, es decir, han oprimido sin mostrar arrepentimiento («Soy impía desde el día en que tomé conciencia que ejercía herejía»). Y, quizá, sea además Jesús/Cristo, pues las actitudes llevadas a cabo por miembros del colectivo las convierten en indignas de él («No soy digna del feminismo, dadme la ecomunión»)².

A nivel pragmático-discursivo, el mensaje se transmite a través de variados recursos. En primer lugar, encontramos un buen número de actos de habla asertivos, probablemente por su carácter representativo («Soy de las que critica por sexualizar / el cuerpo y olvidar ser listas como Kollwitz»). También observamos actos directivos, en muchas ocasiones con un propósito exhortativo («Quéjate 24/7 / [...] Vétame de tu okupa») y algún acto compromisorio, con el que expresan una intención de acción futura («Voy a reventarme la voz en dos meses»). El aspecto creativo mencionado anteriormente se advierte asimismo en un nivel más lingüístico. La complejidad del símil retórico entre lo feminista y lo eclesiástico contrasta con la incorporación de extranjerismos (*straight edge*) o la presencia de interjecciones tomadas del inglés más informal (*Hey, yo!*), con neologismos (*cis*), voces coloquiales (*pali-que; compas*), léxico de tipo jergal (*okupa*) o con términos de carácter vulgar (*follé*), con alteraciones de estructuras (*No tengo un pelo de santa*), o con un

² *La purga* no es la única canción en la que encontramos alusiones al cristianismo o al catolicismo. En *Nanai*, de Mala Rodríguez, la rapera se dirige directamente a Dios («Ay, Señor, enséñame a caminar»); en 33, escoge la edad en la que falleció Jesús («Tengo treinta y tres»); en *Lisístrata*, Gata Cattana identifica de forma irónica a la mujer con el diablo («La mujer es el diablo, eso seguro, ten cuidado»), etc.



empleo, desde la ironía, de la sufijación apreciativa («Tanto *discursito*, pero al final lo intoxico»), entre otros fenómenos.

La canción de IRA es un interesante juego polifónico. Desde su condición de mujer, al igual que hace Tribade, las artistas utilizan el rap como vehículo de crítica en relación con su condición dentro de un sistema estructural de carácter patriarcal. Sin embargo, IRA se sirve de una continua ironía³ que refuerza los efectos del desdoblamiento de voces: tradición, hombre y mujer coexisten a lo largo de una canción que no deja indiferente. En primer lugar, una voz *locutora-tradición* expone la que para las artistas es la realidad de la mujer, un horizonte marcado por la precariedad y por las exigencias sociales derivadas de su capacidad gestante («Futuro precario; descendencia obligatoria»). El sistema establece de manera muy clara el rol femenino, y le otorga a esta la más baja consideración, es decir, la de un individuo sin ningún tipo de valor o relevancia («Reprodúctete; cástate; sé la escoria / [...] Mantente calladita, contigo no va la historia»). Esta voz, además, se encarga de recordarle a la mujer cuál es su sitio en el mundo y cómo debe comportarse, siempre bajo el paraguas de la sumisión y el decoro («Ten la cena preparada; sé una excelente mujer / [...] No olvides que una dama debes ser»). En segundo lugar, una voz *locutora-hombre* interpela de forma notoriamente descortés al destinatario femenino. La aparición de esta voz se traduce en una sucesión de violencias, que afectan varias áreas vitales del ser humano, como la del aspecto físico («Quítate esos pelos que no sé lo que pareces / [...] Y no te quiero gorda, eh, recuérdalo») o la de la libertad sexual («Controlen a sus hijas qué se meten en la boca»). Este hombre *ficticio* no hace sino legitimar su comportamiento agresor a través de las decisiones cotidianas de la mujer, como si le hubiera sido otorgado un derecho por el mero hecho de haber nacido hombre y esta naturaleza le eximiera precisamente de toda responsabilidad («Esa forma de vestir saca lo peor de mí / Soy un pecador y no me puedo resistir»). Es más, su aparición es una continua invalidación de la mujer, a la que se tilda de exagerada e inconsciente («Llamas acosar a lo que yo llamo insistir / ¿Agredir? Qué me estás contando, payasa») —pues ella no acaba por entender la legitimidad del privilegio masculino («La vida ha sido así desde que el mundo es mundo») —, y a la que se denigra y menosprecia («Solo me

³ La ironía es un rasgo importante dentro del rap femenino. Véase, por ejemplo, *Lisístrata*, de Gata Cattana («Escóndeme, tápame bien ese escote impuro, / no sea que te pervierta o te transporte al lado oscuro») o *Afilando las tijeras*, de Tribade («Machis, no nos cogéis ni jugando al parchis, / cachis»).



hace reír ese puñado de amenazas»). En tercer lugar, una voz *locutora-mujer* —y aquí la ironía está, si cabe, aún más presente— se encarga de confrontar y enfrentarse al hombre, al que llama hipócrita («De cara a la calle saca siempre lo mejor; / de puertas para dentro deja claro quién manda») y desprecia profundamente («Ninguna mujer se siente cómoda en tu espacio»). Las artistas le recuerdan la existencia del patriarcado, esta vez para deslegitimar ese derecho que él cree intrínseco a su condición masculina («A lo que llamas natural, se llama patriarcado / Sistema estructural que te otorga ser el amo»). Las raperas, utilizando los mismos códigos de ellos, ridiculizan al hombre e intentan degradarlo, reaccionando a las actitudes de este para con la mujer («Si te quieres medir por el largo de tu polla, / luego no te quejes si no alcanzas la gloria / [...] Encima te dirán que tienes buena oratoria»). Todo esto se acompaña de una profunda reivindicación de la libertad de ser y de actuar, y de una crítica hacia el patriarcado, el privilegio, la opresión, etc., que constriñen a la mujer y le impiden un desarrollo pacífico y positivo («Que el largo de mi falda no define quién soy / Mi cuerpo no es corrupto. Tu opinión no es principal / No somos un anuncio ni un objeto sexual»). El final de la canción es toda una declaración de intenciones; las artistas se muestran cansadas y preparadas para hacer desaparecer las violencias sufridas: «No permito más abuso, le pese a quien le pese / Fuego al machista, joder!»

Respecto al plano pragmático-discursivo, predominan absolutamente los actos de habla directivos, cuya abundancia se explica por el tono exhortativo con que cuenta la canción, en la que se desean, esperan y requieren acciones por parte del destinatario («Guarda tu piropo para aquel que le interese»). También encontramos actos asertivos que, al igual que en el caso de Tribade, tienen como función representar la realidad que observan y viven las raperas («Así lo habéis escrito a lo largo de la historia / El poder en vuestras manos y el mundo lleno de escoria»). En un nivel más lingüístico, destacan los términos faltos de afección (*descendencia*) —quizá para reforzar la artificialidad del papel de la mujer—, los neologismos (*machistada*) o los extranjerismos (*macho man*), así como un registro léxico coloquial (*como Pedro por su casa*) e incluso voces de tipo malsonante (*polla; joder*). Asimismo, advertimos alguna alusión, de nuevo, al catolicismo («Soy un *pecador* y no me puedo resistir») y el empleo de la sufijación apreciativa desde la ironía («Mantente *calladita*, contigo no va la historia»).

5. Conclusiones

A lo largo del presente trabajo hemos tratado de situar y caracterizar al rap en tanto que género discursivo tradicionalmente inserto en aquello que se denomina literatura en los márgenes y estudiado por la crítica desde diversos planos relacionados con lo lingüístico y discursivo. Tras el análisis de dos canciones de grupos de este estilo musical formados por mujeres, podemos afirmar el interés de este objeto en el ámbito académico, pues no solo es susceptible de observación lingüística y retórica, sino también —y, quizá, sobre todo— desde un plano más pragmático-discursivo, de indudable riqueza semántica. Las canciones recogidas presentan a mujeres descontentas con la situación que les ha tocado vivir, y transmiten un mensaje de crítica y cuestionamiento del llamado sistema estructural patriarcal, que en las letras suele personificar el hombre, símbolo y protagonista de la opresión y la violencia, aunque, como hemos visto, las aristas del patriarcado también se extienden hacia otros sectores. Teniendo en cuenta la popularidad de la música urbana y la importancia del feminismo como movimiento político y social, destacamos la pertinencia de realizar investigaciones que sigan explorando y analizando estas manifestaciones culturales de tanta relevancia en la experiencia vital del individuo.

Referencias bibliográficas

- AGUSTÍ, Carme (2020), «La literatura de los márgenes y su contribución a la literatura gótica española: Agustín Pérez Zaragoza», en *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 38, págs. 79-89.
- ÅKERSTEDT, Olof (2013), *Figuras retóricas en el hip-hop español*, Stockholm University.
- AUSTIN, John L. (2016), *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós.
- BELLO, Jeanette (2010), «Representaciones femeninas en los vídeos musicales de rap estadounidense: hipervisibilidad e hipersexualización de los cuerpos de mujer», en María Belén Martín (coord.), *Violencias (in)visibles. Intervenciones feministas frente a la violencia patriarcal*, Icaria, págs. 139-160.



- BÉTHUNE, Christian (2011), «Sur les traces du rap», en *Poétique*, 166, págs. 185-201.
- BLOOM, Harold (1997), *El canon occidental*. Anagrama.
- BROWN, Gillian y YULE, George (1993), *Análisis del discurso*, Madrid, Visor.
- BUSCATÓ, Alberto (2016), *Las figuras retóricas en el rap español del S. XXI*, Madrid, Editorial Adarve.
- CASAS, Patricia (2022), «Lo más escuchado en Spotify en 2022: solo Rosalía se coloca en España en una lista dominada por hombres latinos», en *El País*, 30-nov-2022. En línea: <https://elpais.com/cultura/2022-11-30/lo-mas-escuchado-en-spotify-solo-rosalia-se-coloca-en-un-mundo-dominado-por-hombres-latinos.html>. Último acceso el 8-dic-2022
- CHECA, Francisco Ó. y CAMARGO, Laura (2022), «Interdiscursividad y variación estilística en la obra de Gata Cattana», en *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 42.
- DE VEGA, Marta (2013), *Las lecturas canónicas adaptadas en la formación literaria en español como lengua extranjera*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación.
- DÍEZ, Carmen (2016), «Feminismos activistas en el rap latinoamericano: Mare (Advertencia Lírika) y Caye Cayejera», en *Ambigua: revista de investigaciones sobre género y estudios culturales*, 3, págs. 39-57.
- DUARTE, Carlos A. (2022), «Rap, poesía y escuela: resonancias para un texto-cuerpo», en *Álabe: Revista de investigación sobre Lectura y Escritura*, 1.
- DUCROT, Oswald (1980), *Les Échelles argumentatives*, Minuit.
- EXNER, Isabel (2004), «Poderes y paradojas en una (sub-)cultura emergente. Observaciones acerca del movimiento de hip hop en La Habana», en *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, 14, págs. 69-92.
- FÉLIX-BRASDEFER, César, J. (2015), «Actos de habla», en Javier Gutiérrez (coord.), *Enciclopedia de Lingüística Hispánica Vol. 1*, Routledge, págs. 201-212.

- HERNÁNDEZ, Nieves y FERNANDO, Ari (2013), «Músicas populares urbanas, relaciones de género y persistencia de prejuicios. Análisis de la comprensión de seis canciones por jóvenes españoles y brasileños», en *Musiker*, 20, págs. 207-253.
- JIMÉNEZ, Francisco (2012), «El rap español en el ámbito de los discursos de especialidad», en *Pragmalinguística*, 20, págs. 164-182.
- JIMÉNEZ, Francisco (2014a), «Entre la oralidad y la escritura: situación comunicativa, estructura formal y registros en la manifestación discursiva del rap español», en *Oralia: Análisis del discurso oral*, 17, págs. 239-266.
- (2014b), «Estudio del rap español como género discursivo: temas y secuencias textuales», en *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 26.
- KOGAN, Liuba (2017), *El rap en el Callao: La aflicción profunda*, Universidad del Pacífico.
- LÓPEZ FELICES, Enrique (2010), «El canon literario. Definición, evolución y problemas», en *Scribd*, <https://es.scribd.com/doc/207388927/El-Canon-Literario-Enrique-Lopez-Felices>. Último acceso el 15-dic-2022.
- LÓPEZ MAESTRE, Dolores, M.^a (2021), «Canciones, sexismo y violencia de género: un análisis crítico del discurso con perspectiva feminista», en *Pragmalingüística*, 29, págs. 280-304.
- MARC, Isabelle (2010), «L'intertextualité sonore et discursive dans le rap français», en *Revista Transcultural de Música*, 14, págs. 1.
- MARTÍN-JUAN, Celeste (2019). *El documental de Hip Hop en España*, Tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Comunicación.
- MARTÍNEZ, Clara I. (2010), «Innovaciones en la rima: poesía y rap», en *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, 8, págs. 67-94.
- OSTROFF, Dawn (2021), *Culture Next*, Spotify.
- PLAYZ (2020), «¿Qué es la música urbana?: Los motivos por los que se ha convertido en el estilo más escuchado en España», en *Playz*, 18-jun-2020. En línea: <https://www.rtve.es/playz/20200618/triunfo-musica-urbana/2019323.shtml>. Último acceso el 5-dic-2022.

PUJANTE, Basilio (2009), «La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso», en *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 17.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s.f.). «Rap», en *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/rap?m=form>. Último acceso el 22-nov-2022.

REYES, FRANCISCO (2007), «Hip hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana», en *Revista de Estudios de Juventud*, 1(78), págs. 120-130.

SEARLE, John R. (1969), *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press.

– (1975), «Indirect Speech Acts», en Peter Cole y Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and semantics Vol. 3: Speech acts*, Academic Press, págs. 59-82.

– (1977), «Actos de habla indirectos», en *Revista internacional de filosofía*, 7(1), págs. 23-54.

SPOTIFY (s. f.), *Spotify Charts*, <https://charts.spotify.com/home>. Último acceso el 1-dic-2022.

VAN DIJK, Teun A. (1980), *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra.

– (1985), ed., *Handbook of discourse analysis*, London, Academic Press.

– (1992), *La ciencia del texto*, Paidós.

WILLIAMS, Melvin L. (2011), «White Chicks with a Gangsta' Pitch: Gendered Whiteness in United States Rap Culture (1990-2017)», en *Journal of Hip Hop Studies*, 4(1), págs. 50-93.

6.1. Discografía

GATA CATTANA (2012), Lisístrata [Canción], en *Anclas*, Gata Cattana.

IRA (2016), En la boca del lobo [Canción], en *Arte y Terrorismo*, Panda Artist.

MALA RODRÍGUEZ (2007), Nanai [Canción], en *Malamarismo*, Universal Music Spain S.L.



– (2013), 33 [Canción], en *Bruja*, Universal Music Spain S.L.

TRIBADE (2019a), *La purga* [Canción], en *Las Desheredadas*, Propaganda pel Fet!
(2019b), *Afilando las tijeras* [Canción], en *Las Desheredadas*, Propaganda pel Fet!

ANEXOS

Letra de *La purga*

Desde el comienzo de la vida no estuvimos, no,
exentas del poder del control de los privilegios
Mi clase, mi raza, mi cuerpo, mi ideología, mi
salud o no mental, mi forma funcional. (*Hey, yo!*)
Mi orientación sexual, mi género, mi expresión de
mi forma de amar, mi visión del espacio, el tiempo
¿Quién tiene más? ¿Quién tiene menos? ¿Quién señala a quién?
Descubrí tus monstruos y ahora te vas al infierno
Me llamo Diana, madre, y no nací aprendida
Vengo a confesarme de mis errores en vida
Que la potestad del feminismo sea testigo
Yo te creo hermana, yo también he agredido
Yo también he sido invasiva, ¡eh!
He aceptado mi rol de poder y me he venido arriba
He traspasado límites: el cuerpo, la psique
Hice sentir incómodas a hermanas con palique
He dejado tiradas a mis compas en las malas
Me he excusado con mi necesidad de libertad
He soltado palabras que han herido como balas
Me he quedado callada cuando hablar era justicia
Ave María purísima con poder concebida
Quisiera el sacramento de la penitencia en vida
Por todas las veces que cometí violencia y no lo sentía
Soy impía desde el día en que tomé conciencia que ejercía herejía
Le miro a la cara al dolor,
paro el paso y le canto saeta a la opresión
Me creí santificada por mujer precaria y lesbiana;



dentro de mí, una enemiga cis y blanca
No tengo un pelo de santa. (Mala)
Siempre con la guapa, la flaca, ¿me explico?
Tanto feminismo para un deseo tan normativo
Tanto discursito, pero al final lo intoxico
Se han roto relaciones por falta de cuidados
Con el machi de turno a ratos he empatizado
A veces a las compañeras las he cuestionado
Poliamor, sí, pero del mal llevado
Santa María, madre de todo. (Madre de todo)
Ruega por nosotras, pecadoras en confesión. (Deconstrucción)
Hoy oprimidas, sí, mañana opresoras
No soy digna del feminismo, dadme la excomunión
Mira, hermana, sé que soy una euroblanca
A veces escribí, insulté por la cara
Me enfadé mucho con el que no cambiaba
Yo follé con machis como Frida atravesada
Yo sé que pecaré de *straight edge*,
no ver lo que viven los demás
Siempre llorar lo que aún no he alcanzado
Yo me gané las enemigas, generando violencia entre las mías
Soy de las que critica por sexualizar
el cuerpo y olvidar ser listas como Kollwitz
No quiero ser pobre, (nah). Quiero que me valoren
Voy a reventarme la voz en dos meses,
luego ni se acuerden de que esta de esto come
Quéjate 24/7. Obsesionada por el arte, quiero ser perfecta,
pero sé que eso no existe
Divide y vencerás
La incoherencia os va a matar
Hegemonía blanca, solo te mira y ya te callas
Esconden al papa, que es el que paga.
Apunta a la nueva y no al que dispara. (¡Bum!)
Vétame de tu okupa, (ey!), roja como Angela (Davis)
Flagela mis ideas. ¿Cuántas de clase obrera?
Interpélame, pero amorosamente. Nadie nace feminista, nadie nace cons-
ciente
Destiérrame, si ya lo he confesado. Lanza tú la piedra: nadie es libre del
[patriarcado]



No me compares, no lo compares,
con un tío cis que pretenda violarte
No hablamos de dejarlo pasar, es acompañarse
Saber diferenciar la posición donde se ejerce
Prima, yo estoy haciendo arte para regalarte
Somos precarias, no cuestiones que exija mi parte,
que, para cagarla, sobra tiempo, me pongo en la lista
Bájame del pedestal, soy mala feminista.
Traidoras, no hay piedad
Ha llegado vuestro final
Compañera, si tu fuerza ha de estallar
mantén la calma, mira dentro y lo verás;
soy esa hija, que el mundo le hacen llevar
sobre su costal
Grita fuerte, dile que no puedes más,
que tú quieres llevarla a la libertad
Vuestra hermana, a la que nunca jamás
has de abandonar
Compañera, si tu fuerza ha de estallar
mantén la calma, mira dentro y lo verás;
soy esa hija, que el mundo le hacen llevar
sobre su costal
Grita fuerte, dile que no puedes más,
que tú quieres llevarla a la libertad
Vuestra hermana, a la que nunca jamás
Has de abandonar

Letra de En la boca del lobo

En la boca del lobo, ¡eh!
Esto dice así:
Futuro precario; descendencia obligatoria
Reprodúcete; cástate; sé la escoria
No salgas de la remarcada línea divisoria
Mantente calladita, contigo no va la historia
Guarda tus modales; aprende a coser
Ten la cena preparada; sé una excelente mujer
Siempre fiel
No olvides que una dama debes ser



Y di “por favor” y “gracias”, aunque te mate la sed
Y sé educada, hasta con el más tonto
Y deja hablar al camarada, por lo pronto
Siempre empeñada en que tienes algo que decir
Si oyes una machistada, pues chica, respira hondo
Quítate esos pelos, que no sé lo que pareces
Desde luego una mujer no parece un mequetrefe
Te mereces que te lo diga un *macho man*
Si quieres mis respetos, deja esas gilipolleces
Y no te quiero gorda, eh, recuérdalo
Pero si estás muy flaca, me das asco y estás loca
Trastorno alimenticio, llamada de atención
Controlen a sus hijas qué se meten en la boca
Esa forma de vestir saca lo peor de mí
Soy un pecador y no me puedo resistir
Que quiero que te pongas eso solo para mí
Llamas acosar a lo que yo llamo insistir
¿Agredir? Qué me estás contando, payasa
Paso por tu cuerpo como Pedro por su casa
De guasa es que encima vengas a por mí
Solo me hace reír ese puñado de amenazas
La vida ha sido así desde que el mundo es mundo
Y tú quieres cambiar los engranajes del reloj
Escúchame, no cambiaremos ni un segundo,
porque tocamos cima gracias a tu explotación
Valiente caballero, gentil y protector,
ábrele la puerta,
cúbrete las espaldas
De cara a la calle saca siempre lo mejor;
de puertas para dentro deja claro quién manda
La calle para ti. Ahora, empieza a cumplir
Marca tu territorio, muestra tu porvenir
Abre bien las piernas cuando estés sentado
Ninguna mujer se siente cómoda en tu espacio
A lo que llamas natural, se llama patriarcado
Sistema estructural que te otorga ser el amo
Si te quieres medir por el largo de tu polla,
luego no te quejes si no alcanzas la gloria
Hablando de moral, no es instinto natural



Los educan para violar, luego no hables de mi honra
Que el largo de mi falda no define quién soy
Para caminar segura no hace falta que me esconda
Así lo habéis escrito a lo largo de la historia
El poder en vuestras manos y el mundo lleno de escoria
Vas de sentimental, o más bien de semental
Encima te dirán que tienes buena oratoria
Mi cuerpo no es corrupto. Tu opinión no es principal
No somos un anuncio ni un objeto sexual
Guarda tu piropo para aquel que le interese
No permito más abuso, le pese a quien le pese
Fuego al machista, ¡joder!



El despertar sexual y el descubrimiento de la muerte como motores del *bildungsroman*: el caso de *Vozdevieja*

ÁLVARO RODRÍGUEZ SUBERO
Universidad de La Rioja

Resumen: *Vozdevieja* (2019), de Elisa Victoria, es una novela que hunde sus raíces en el género del *bildungsroman*. A través del estudio de la obra, se observará el estado actual de un género, especialmente revitalizado en las últimas décadas gracias a su vertiente femenina, y cómo los motivos literarios de Eros y Tánatos se destacan como los principales elementos a través de los que transita para un proceso de maduración acelerado; relevante en una novela en la que el tiempo externo, tan extendido habitualmente en el género, se reduce a unos pocos meses.

Palabras clave: Novela contemporánea, *bildungsroman*, *Vozdevieja*, Eros, Tánatos.

Sexual awakening and death discovery as driving forces in *bildungsroman*: *Vozdevieja* by Elisa Victoria

Abstract: *Vozdevieja* (2019), by Elisa Victoria, is a novel rooted in the *Bildungsroman* genre. Through the study of this work, the current state of a genre will be observed, which has been especially revitalised in recent decades through its feminine side, as well as how Eros and Thanatos emerge as the main elements through which the process of maturation takes place rapidly; particularly relevant in a novel in which time is notably condensed, as opposed to the tradition of the genre in which it tends to be lengthened.

Key words: Contemporary novel, *Bildungsroman*, *Vozdevieja*, Eros, Thanatos

1. Introducción al *bildungsroman*

La crítica establece el nacimiento del *bildungsroman* en las postrimerías del siglo XVIII con la obra de Johann Wolfgang von Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Dicho género, más allá de su origen en la literatura alemana, ha ido asentándose, a través de tradiciones como la anglosajona, hasta situarse como un género consolidado en la literatura occidental. A la hora de abordarlo, surgen problemas en su definición más esencial:

Monographs on the *Bildungsroman* appear regularly; without exception they possess introductory chapters in which the genre is characterized as a problem, but as one that the critic, for one reason or another, plans either to solve or ignore; and despite the variety of solutions proffered, the definition of the *Bildungsroman* that emerges in study after study usually repeats the self-referential structure of the aesthetic synthesis... which returns one to the beginning of the cycle and necessitates, of course, another book or essay on the *Bildungsroman* (Redfield, 1993: 380).

El término proviene de la voz alemana *bildung*, la cual hace referencia, por un lado, a un periodo de formación posterior a lo que en España se establece como educación primaria, y, por otro lado, «significa no sólo la actividad [...] por la que el individuo obtiene unos determinados productos culturales, sino también esos mismos productos culturales» (Rodríguez Fontela, 1996: 29-30). Con el fin de simplificar el término, se optará para este trabajo por la definición que aporta Santos López: «el *Bildungsroman* o novela de formación es el relato que aborda el desarrollo de un personaje en su viaje hacia la edad adulta, dando cuenta de la progresiva inserción social del protagonista y de la construcción de su conciencia» (2012: 170), pero sumando el matiz aportado por Martín Pérez en el que circunscribe esta tipología de relato a los que giran en torno a las experiencias vitales de «un niño o un adolescente durante su proceso madurativo —y que se convierte en el eje estructural de la obra—, ese que le conduce a la integración en la sociedad que le rodea» (2015: 21). Finalmente, la paradoja será lo que más marque este género, puesto que reside en su principio. Esto se debe a que la culminación del periodo formativo está ausente de la obra, estas, por lo tanto, se definen como novelas de principio, novelas abiertas cuyo final está más allá de ellas mismas. Esta incógnita, como bien apunta Rodríguez Fontela:



explica la insatisfacción inherente al género. Insatisfacción por ese final que presta sentido coherente a la vida ficticia del héroe pero que nos deja con la sensación de inacabamiento: hay demasiado esfuerzo 'humano' concentrado en la novela para sintetizarlo en un final que, por fuerza, ha de resultar abrupto, truncado. Insatisfacción en el vacío creado por la ausencia de comprobación de resultados en una pretendida fase adulta (1996: 47-48).

Si bien la crítica se había interesado principalmente en narraciones con protagonistas masculinos con una socialización y unas etapas de aprendizaje diferentes a las de las protagonistas femeninas (Lagos, 1996), Hirsch pone el acento en los márgenes a la hora de describir el género «Twentieth-century manifestations of the genre seem to explore primarily the fate of outsiders: women, minority groups, artists» (1979: 297). A este respecto, se considera que el *Bildungsroman* femenino muestra perfectamente la subjetividad de la mujer puesto que no está tan centrado en las relaciones con los otros como en su propio desarrollo personal. De este modo, muestra la manera en la que, en las sociedades patriarcales, este género ofrece un espacio de unión entre autoras y lectoras pueden mostrar y discutir las diferentes formas de desarrollo personal (Bezhanova, 2014: 5). Esa utopía en la que el protagonista tiene la posibilidad de pasar por largos procesos de autorreflexión que tienen como objetivo el desarrollo armonioso de la personalidad no puede plantearse más que en sujetos que forman parte de los grupos hegemónicos, en este caso la masculinidad blanca (Eggensperger, 2023: 383).

En el caso del *bildungsroman* femenino, el rango de edad de sus protagonistas no ha de circunscribirse al momento de la infancia, puesto que, si el fin último del *bildungsroman* es devenir adulto, en el caso del femenino será devenir mujer; es decir, conseguir liberarse de las ataduras impuestas por la sociedad y alcanzar el «conocimiento, ya sea de su propia identidad o del mundo social, toma(r) decisiones y protagoniza(r) acciones que se oponen, en mayor o menor medida, al patriarcado» (Cuardic, 2013: 68). El análisis de este tipo de novelas, por lo tanto, se tendrá que abordar de un modo diferente puesto que la aplicación de las convenciones del género tradicional no puede aplicarse igualmente a su vertiente femenina. En estas, se subvierten los valores, con un desarrollo menos directo, basado en momentos epifánicos que hacen avanzar el proceso de desarrollo de la mujer; no limitado al ámbito de la adolescencia (Gómez de Viu, 2009: 2010).



Conviene, del mismo modo, hacer un apunte en torno al subgénero del *childhood* o relato de infancia (Fernández Prieto, 2020), el cual está situado en los límites de lo autobiográfico y la textualización de la memoria infantil, entendiendo que no se trata tanto de una autobiografía como de la recreación de un yo infantil ya desaparecido, pero que existió previamente en una dimensión diferente a la del mundo de los adultos. Esta proyección del escritor a su pasado surge con el principal fin de establecer una voz cuya visión infantil limitada «es un recurso narrativo eficaz para plantear cuestiones más radicales y preguntas más fundamentales» (Baena, 2000: 484).

La problemática que surge en torno a este género es la distancia entre lo narrado y el momento de la narración, creando una paradoja que lleva a cuestionar si el autor es ese niño recreado o se está ficcionando por completo; este hecho se solventa al entender que

en la medida en que este género opera sobre la base del pacto de toda autobiografía, de correspondencia entre el yo narrador y un nombre de autor y, que esa figura de niño que se construye en el relato, es la ficción que se da a sí mismo la voz que se hace cargo de decir [...] podríamos pensar que dicha construcción responde a los propósitos de la creación de una proto-figura de sí como escritor por parte del autor, que pretende fundamentar y/o explicar sus opciones en distintos órdenes sobre el devenir (Fumis, 2016: 183).

Por ende, el *childhood* se desarrollaría completamente en el ámbito de la autoficción y la correspondencia entre autor y personaje debería ser total para que se diera, a pesar de asumir que la recreación es imposible y se opera en el terreno de la creación.

2. Análisis de la obra: *Vozdevieja*

Vozdevieja (2019) es la primera novela de Elisa Victoria¹. En ella se muestra las temáticas que conforman el sólido proyecto narrativo de una autora que, a pesar de su juventud, está persiguiendo constantemente el mismo come-

¹ La autora firma todas sus obras sin apellido. Tanto en el cuerpo de texto como en bibliografía se hará referencia a sus obras a través del nombre compuesto completo; de este modo, sus entradas bibliográficas estarán ordenadas alfabéticamente por la inicial del nombre en lugar de la del apellido.



tido: la muestra del proceso de maduración. En *Vozdevieja*, Marina, su protagonista, tiene 9 años y termina la narración con la total asunción de haber abandonado la infancia. En *El quicio* (2021a), por su parte, deja a su protagonista sin nombre, algo relativamente común en este tipo de novelas, pero da un paso más allá al despojarlo también de género, creando una narración en la que su protagonista no tiene ningún marcador de género, universalizando así los males de la adolescencia inherentes al proceso madurativo. En esta obra, la escritora sevillana desarrolla el pensamiento adolescente desde el desasosiego provocado por la exclusión social, en un estadio de maduración ligeramente más avanzado al que nos presentaba en su primera novela. Finalmente, en *El evangelio* (2021b) se nos presenta a Lali, joven estudiante de 20 años de magisterio infantil en plena realización de sus prácticas en un colegio católico privado, este choque con lo que será su futura vida laboral y las diferencias con la doctrina, haciendo especial hincapié en un planteamiento desde la conciencia de clase, será el que la acompañe en su proceso de maduración; este se realizará en compañía de los niños que integran la clase en la que está culminando su formación, puesto que la historia pone el foco en la paulatina pérdida de la inocencia de los niños a los que está educando. En lo que respecta al presente artículo, se centrará en la primera de sus novelas, *Vozdevieja*.

Como ya se ha indicado, *Vozdevieja* nos presenta a Marina, una niña de 9 años residente en Sevilla que pasa gran parte del tiempo con su abuela a causa del delicado estado de salud de su madre; es precisamente la relación intergeneracional abuela-nieta la que le ha granjeado el apodo que da título a la novela: «Vozdevieja – me llama Juan Carlos. Detesto que me llame así. Parece un insulto, lo único que significa es que tengo la voz cascada y uso expresiones propias de anciana» (Elisa Victoria, 2019: 59). La narración se desarrolla como un monólogo interior de su protagonista, con ocasionales diálogos en estilo directo, en el que se va entrando en la psique de un personaje obsesionado con la violencia y el sexo, dueña de un intenso sentimiento de marginalidad con respecto al resto de personajes, con excepción de las mujeres de su familia. Aunque los diálogos tienen un mayor matiz infantil, dicha voz narradora, a pesar de pertenecer a una niña, hace gala de un lenguaje muy cuidado, muy adulto, lo cual está parcialmente justificado a través de la relación con Domingo, la pareja de su madre:



- ¿Era repugnante?
- Sí, bastante repugnante.
- ¿En qué sentido?
- En el sentido viscoso de lo repugnante.
- Me hago cargo.
- Me estás volviendo loca, cuanto más hablo contigo más rara piensa que soy la gente (2019: 126).

Estructurada en tres partes, el tiempo interno del relato se extiende a lo largo del final de curso, desarrollado en la primera parte, y el verano en compañía de su abuela, en las otras dos, durante las vacaciones estivales del año 1993, extraído de la única referencia temporal de la obra: «desde que el año pasado estrené dentadura postiza para ir a la Expo'92 se siente invencible» (2019: 16). A pesar de que el tiempo del relato es, en su mayor parte, lineal, se recurren a tres analepsis que llevan el tiempo del relato a momentos muy concretos que la niña compartió con un padre ausente por más de cuatro años.

2.1. Problemática de adscripción genérica

Al definir genéricamente la novela, nos encontramos con varias problemáticas: el tiempo interno, los matices autobiográficos y la edad de su protagonista. En lo que respecta al tiempo, como ya se ha apuntado previamente, está desarrollado a través de una diégesis excepcionalmente condensada en su extensión interna para la convención del género. En la tradición teórica inglesa, el género del *bildungsroman* es también conocido como *coming-of-age*. Por lo que el paso natural del tiempo se asume, ya desde su denominación, como el elemento que lleva al personaje a su madurez:

Son representadas las diversas imágenes, claramente diferentes, de la misma persona, reunidas en ella como épocas y etapas diferentes de su existencia. No se da aquí un proceso de formación en sentido estricto, sino que se produce una crisis y un renacimiento (Bajtín, 1989: 268).

En el caso de la ficción que aborda este trabajo, nos encontramos con que la extensión que abarca se reduce, principalmente, a los meses que comprenden las últimas semanas del curso escolar y las vacaciones estivales. El hecho de que esté situada en su mayor parte fuera del sistema educativo en



el que existen reglas y hay una jerarquía impuesta es en sí mismo el caldo de cultivo adecuado para la tipología ficcional que se está desarrollando, en la que el acelerado proceso de maduración se tiene que dar en un ámbito de absoluta libertad. Esta libertad se circunscribe al terreno de lo privado, en la intimidad del espacio de seguridad que crea Marina junto a su abuela. En lo que al género respecta, el problema del tiempo ha demostrado no ser un obstáculo a lo largo del desarrollo del *bildungsroman*, con una de sus obras más canónicas, *El guardián entre el centeno*, desarrollada en un lapso brevísimo. Esta tiene lugar, principalmente, a lo largo de un fin de semana en la vida de Holden Caulfield, su protagonista, y solo se muestran sucesos externos a dicho tiempo en el último capítulo en el que, a modo de epílogo, se muestra al protagonista poco tiempo después de los sucesos previamente narrados, para situarlo como el espacio de enunciación de la obra. Por lo tanto, nos encontramos con textos muy integrados en el género del *bildungsroman* que rompen sus reglas esenciales ya desde hace varias décadas.

Si se ha destacado en la introducción el subgénero *childhood*, es precisamente a causa de los matices autobiográficos presentes en esta obra. La autora revisita el tiempo y espacios de su infancia; Elisa Victoria nació en Sevilla y en 1993 tenía 8 años, uno menos que su protagonista. A pesar de estas uniones entre autora y narradora, que podrían insertarla en el ámbito del *childhood*, hay que descartar la posibilidad de que esta novela pertenezca a este subgénero, puesto que, como señala Fumis (2016), a través del pacto autobiográfico que tiene como base, es un requisito, como en toda obra autoficticia, que ambas voces compartan nombre. Por lo tanto, aunque cercanas al *childhood*, las dos obras analizadas se escapan de este por lo señalado, motivo por el cual es más adecuado emplazarlas en el terreno del *bildungsroman*.

La edad, con una protagonista situada en lo que se entiende como uno de los últimos periodos de la infancia antes de la preadolescencia, es mucho más temprana que lo que suelen desarrollar, por lo general, la mayoría de los *bildungsroman*. No obstante, a pesar de que una parte de la crítica destaca el periodo vital del género en la adolescencia (Sumalla, 2013), la mayoría de las definiciones dejan la cuestión de la edad a un lado, poniendo en relieve el proceso de maduración, sin que este esté circunscrito a un momento vital.



Especialmente relevante resulta lo apuntado por Martín Pérez al respecto, que introduce el ámbito de la infancia en la definición inicial del género junto al de la adolescencia o juventud (2015: 21), para, finalmente, eliminar el requisito de la edad señalando que ciertos tipos de *bildungsroman*

muestra(n) al hombre en proceso de desarrollo, es decir que aquí varía la imagen del protagonista, su carácter. Esto permite que existan novelas en las que esos cambios no se dan sólo en un periodo de la vida del protagonista sino a lo largo de su vida, lo que equivaldría a ciclos que se van sucediendo (Martín Pérez, 2015: 26).

A pesar de las posibles dudas que ofrece la posibilidad de encuadrar la obra de Elisa Victoria como *bildungsroman*, lo aportado hasta el momento disipa las dudas al respecto. Genéricamente, no puede formar parte del *childhood*, a pesar de la cercanía con este, a causa de no cumplir con las premisas autoficticias; también las divergencias que pudieran estar presentes, como la extensión temporal o la edad de la protagonista, se tornan peculiaridades en esta obra gracias a que se trata de un género que tiene una gran laxitud en sus elementos definitorios.

2.2. Vinculación a través de Eros y Tánatos²

En lo que al grueso de este trabajo respecta, nos centraremos en el ámbito del tiempo –ya desde el punto de vista de su breve extensión, ya desde la corta edad de su protagonista– para mostrar cómo el despertar sexual de la protagonista y el descubrimiento de la muerte se combinan para favorecer que el relato pueda tener, a través de un breve desarrollo temporal y una edad más reducida de lo habitual, el crecimiento personal establecido típicamente en el género. El motivo del Eros ostenta una posición privilegiada en la tradición cultural occidental, pero este será especialmente relevante en el ámbito del *bildungsroman*; puesto que entenderemos que uno de los grandes hitos para el paso de la conciencia de la infancia a la adultez lo protagoniza el desarrollo de la sexualidad. Si bien este elemento goza de un especial protagonismo en la literatura, no resulta menor el impacto de la muerte en esta. Hay que entender que

² En este caso, al insertar los conceptos de Eros y Tánatos, se hace más a través de una vinculación con el descubrimiento sexual y de la existencia de la muerte, como tópicos culturales, que como referencia directa a los conceptos freudianos.



«Tánatos sólo existe para los humanos, puesto que los animales no tienen conciencia de la muerte y, por ende, desconocen el tiempo y la historia» (Dörr Zegers, 2009: 191); por lo tanto, el descubrimiento de la mortalidad, que crea un reflejo en el individuo que le lleva a la asunción de su propia finitud, se establece como otro de los puntos de inflexión en la adquisición de la conciencia adulta.

Cabe destacar que, en lo que respecta al tiempo la novela se desarrolla, en su mayoría, en un lapso ajeno a las normas como es el periodo vacacional estival alejado de las obligaciones de las aulas y de la jerarquía profesor alumno que estas establecen. Como señala respecto a este tema Ornelas Huitrón:

partimos de la premisa de que educación es formación humana y, por ende, lo que verdaderamente nos educa no son tanto las personas —sus intenciones, sus acciones conscientes o deliberadas, orientadas y sistematizadas pedagógicamente hablando—, sino los entornos donde ellas se relacionan, es decir, los ambientes intersubjetivos que tienen que ver con la expresión de las intrasubjetividades [...] La educación, entonces, es mucho más que un conjunto de prácticas institucionales y sistematizadas, o un conjunto de procesos organizados y determinados; abarca todo ello, pero lo más significativo, son los contextos y entornos inter e intrasubjetivos donde aquello se ejecuta [...] (se) ha ido reduciendo paulatinamente a la educación a los límites de la institución escolar y con ello, la pedagogía quedó fatalmente circunscrita a los procesos de enseñanza-aprendizaje dentro del salón de clases. Lo cual, entre muchos otros factores, ha provocados que ésta haya quedado desvinculada del conjunto de la sociedad y paradójicamente, alejada justo de los espacios con mayor impacto en la formación (2010: 14-15).

Por lo tanto, la autora localiza el crecimiento fuera del ámbito establecido en la sociedad actual y permite así un desarrollo acelerado a través del entorno que rodea a su protagonista; puesto que en el mundo actual se muestra cómo la fuerza pulsional ha ido siendo domeñada a través de la educación. Para este particular, la sexualidad, particularmente la femenina, resulta una manifestación de la naturaleza humana que se ha tratado de suprimir a lo largo de la historia a través de instituciones, como el caso de las religiosas, que se terminaban adjudicando el control sobre la misma (2010: 24-25).



Para el desarrollo de la sexualidad — especialmente, como ya se ha apuntado, la femenina — es vital, por lo tanto, la desvinculación de dichos estamentos que ponen trabas al desarrollo. La protagonista critica la educación a través de un recuerdo de la etapa preescolar:

Me acuerdo de Jesús, el primer niño que me gustó en preescolar [...] se pasaba el día castigado junto a la pizarra [...] La verdad es que no consigo recordar una sola cosa que Jesús hiciera mal, pero el caso es que acababa ahí una y otra vez. De pie, quieto, callado, con el pelo negro cayéndole sobre los ojos resignados (Elisa Victoria, 2019: 72).

Esta represión a la que los niños son sometidos crea una sensación de desamparo: «No era fácil entender quiénes éramos aquellos niños, por qué estábamos allí metidos» (2019: 72); ante esta, la única salida que encuentra la protagonista es la liberación de la sexualidad, del modo en el que ella la conoce en ese momento:

Quisiera saltarme este proceso de adiestramiento forzoso y pasar directamente a la parte en la que me escapó de la mansión con la melena al viento [...] Lo más parecido que puedo hacer es ir a mirarme el agujero en el espejo del armario (2019: 72).

La progresiva adquisición de la sexualidad se muestra a través del inicio en la fase de autodescubrimiento sexual, con el posterior paso a otra en la que aparece el objeto de deseo corporizado en otros seres humanos, localizando las primeras experiencias sexuales dentro del ámbito de las relaciones homosexuales, al desarrollarse estas a través de las relaciones de amistad con sujetos del mismo género.

En *Vozdevieja*, su protagonista aprovecha los momentos en soledad durante la hora de la siesta para, fuera de la visión adulta de su abuela, explorar su cuerpo, en una forma de descubrimiento de la propia sexualidad:

Me bajo las bragas, abro las piernas y separo la carne con las dos manos conteniendo la risa. A veces este simple gesto resulta muy tonificante. Hace poco que lo hice por primera vez y cuando vi cómo se abría la piel cubierta de pelos negros me estuvieron temblando las piernas dos horas. ¿Debería ir a la cárcel por lo que estoy haciendo? Este agujero prohibido es mi cisne, mi castillo, mi terrible imán de alegrías y problemas. La verdad



es que no sé exactamente dónde está, solo he alcanzado a abrir la carne, todavía no he conseguido meter ningún dedo y ni siquiera sé si funcionará como es debido, pero me emociona profundamente intuir la cavidad [...] Me pongo a cuatro patas en el espejo y observo mi reflejo. Me suelto el pelo y lo sacudo un poco. Pornografía ilegal en privado, solo para mis ojos (2019: 72-74).

El descubrimiento de la sexualidad en este caso viene acompañado del miedo, instigado por los adultos alrededor de los niños y la sexualidad, por lo que, ante la visión de sus genitales, Marina no puede evitar pensar en las enseñanzas de su madre

Mi madre empezó a prevenirme sobre los peligros de esta cueva desde que empecé a hablar. Me contó que algunos hombres se ponen locos por tocar a las niñas aquí y en otras partes, que nunca puedes saber a quién le interesa, que disimulan muy bien porque saben que está mal y que a veces empiezan de forma suave para convencerte y cuando estás confiada te destrozan. Me dijo que por si acaso no me terminara de fiar de ninguno, que estuviera siempre alerta y que si tenía miedo me acercara a una mujer antes que a un policía en busca de ayuda, que seguramente las mujeres me protegerían y con los polis no se sabe. Me sigue repitiendo hasta la saciedad que no hable con extraños, que si alguna vez me quedo sola no abra la puerta y por su puesto que no me meta en ningún coche por muchos caramelos y juguetes que me prometan. Para hacerme entender la gravedad del asunto me explica claramente que si me meto en el coche de un desconocido lo más probable es que acabe muerta. Hace meses que se habla sin parar de las pobres niñas de Alcácer y los mayores nos las ponen como ejemplo todo el tiempo para que tengamos cuidado (2019: 73).

Los juegos con sus muñecas, en un inicio, se convierten en una antesala de la sexualidad. Se establece un juego dramático, en este se representa el deseo latente de la protagonista, su anhelo por pertenecer a ese mundo adolescente en el que la atracción erótica tiene un papel privilegiado:

he vuelto a sacar a las muñecas [...] Son dos chicas y un chico. Cada vez que toco sus cuerpos pubescentes me quemo las palmas de codicia y anticipación. Ya queda menos. Ya queda menos para refregarme con otros seres humanos como hacen ellos entre mis manos (2019: 50).



Este hecho no se reduce al juego en solitario, también se establece como una forma de juego comunal con otras niñas: «En los rincones secretos donde nos escondemos a debatir sobre posibles argumentos eróticos para nuestras muñecas» (2019: 56). La protagonista entenderá esos juegos como parte del proceso madurativo, al coincidir con una niña casi dos años mayor con la que surge jugar a las muñecas entiende que la diferencia de edad es especialmente relevante:

—¿A ti todavía te gusta jugar a las muñecas? —lo pregunto con la humildad que le deben mis nueve años a sus inminentes once.

—Sí, algunas veces. Depende de qué muñecas [...] Prefiero las Barbies, pero la verdad es que me da igual con tal de que no sean Nenucos. [...]

Con esta información Inma me ha dejado claro que necesita juegos voluptuosos para no aburrirse. Está a punto de agotar el chicle de la infancia para entrar en la pubertad. La entiendo bien, puedo sentir esos cambios de registro a la vuelta de la esquina (2019: 121).

Al materializarse este juego se da cuenta de que, ante la violencia y la falta de preparación que esta niña ejerce en la proyección de la sexualidad en las muñecas, se encuentran en estados muy diferentes:

sin más dilación pasa a refregarles las cabezas. No le importan los argumentos ni la ropa, lo único que le interesa es aplastar un plástico contra otro. [...] Las muñecas no hablan ni se visten ni van a ninguna parte. Si trato de recomponer alguna, me bombardea [...] Las está violando (2019: 123).

La proyección de la sexualidad a través de las muñecas se extiende a lo largo de toda la obra, con el conocimiento de que eso terminará cuando llegue el momento de vivir directamente la sexualidad y no de una forma mediada. Este proceso de adquisición de la sexualidad la protagonista lo sitúa con el inicio de la adolescencia «Los jóvenes empiezan a sufrir las consecuencias de las pasiones mundanas a partir de los once años» (2019: 94).

A causa del comentado estigma levantado en torno a la sexualidad, los conatos de acercamiento se desean y al mismo tiempo se rehúyen. Cuando la protagonista está cerca de grupos de niños busca ser sexualizada por ellos: «Paso por delante de los grupitos de los niños que conozco y adopto posturas copiadas de las chicas que acosa Chicho Terremoto deseando que me

levanten la falda pero no les interesa» (2019: 69). Este deseo, en ocasiones, acude a su mente en forma de un violento relato sexual de lo que le gustaría tener con el resto de niños:

Putos niños, si supierais que fantaseo con torturas, si supierais que tratándome con cariño podríais levantarme la falda y meterme mano por turnos. Totalmente gratis, putos niños, ni un paquete de Fritos os pediría a cambio porque vuestros dedos y vuestros dientes son todo lo que necesitaría para sonreír como un angelito de Satán (2019: 100-101).

Su iniciación sexual, más allá de torpes juegos eróticos infantiles como la muestra de los genitales: «Se ha sacado la picha. Asoma por encima del elástico del chándal. Quisiera hacerme la remilgada, pero no puedo evitar reírme» (2019: 59-60), comienza en el terreno de la intimidad femenina, con su amiga Lucía; en parte a través del rechazo sentido por el género masculino:

Muchos tienen tanto miedo y tantas ganas de conocernos que solo se les ocurre venir a fastidiar [...] No estoy dispuesta a aceptar el fastidio como cortejo. Soy poco sociable pero considero que tengo un montón de motivos justos para repudiar el panorama [...] No podéis pedirme que me fíe de un niño malo (2019: 194).

Pero no solo el rechazo por los niños es lo que la empuja hacia Lucía, esta se establece como un espacio seguro en el que los juegos de iniciación sexuales practicados a través de las muñecas son compartidos:

Viene de buen humor. Estamos solas. No puedo creer mi suerte. Reúno valor para decir en voz alta lo más atrevido que soy capaz de pronunciar sin atragantarme.

— ¿Quieres jugar conmigo antes de que lleguen los demás?

Pone cara de pillina, una cara que algunos no han visto nunca y otros han visto más que yo. ¿Qué nivel alcanzarán sus travesuras en plenitud? Daría lo que fuera por verlo a través de una rendija. En unos minutos las muñecas se están frotando despacio. En este plano mis instintos han encontrado un desahogo fundamental gracias a ella a lo largo de la vida. Lucía está ya bastante aburrida de los juguetes y tiene otro tipo de hambre, pero a la hora de coger las muñecas nos vemos al mismo nivel y nuestras fantasías se despliegan juntas como los colores de un arco iris. Se nota que esto es importante para mí, que lo estoy saboreando a conciencia. Así que se luce,



me regala un manchurrón en las bragas y alimenta su enorme vanidad en un solo gesto (2019: 151-152).

A pesar de la conexión, el temor implantado por la madre en torno al sexo y la inmadurez hacen que cuando llega el contacto íntimo del primer beso huya de este. Justificando esa huida por su esencia de niña miedosa que todavía no ha evolucionado al siguiente estado de maduración:

Abre la boca y se acerca unos milímetros hasta que su lengua toca la mía. Estoy clavada en el sitio, temblando como dentro de un coche que se tambalea sobre un precipicio, preguntándome sin parar si saldré ilesa del percance. La respuesta es no. [...] Respiro hondo, me inclino sobre una silla, adopto la postura exacta de un minuto atrás frente a una Lucía invisible y la beso. Le chupo la boca, la cara, los dientes, la mandíbula, le acaricio el pelo. Al parecer solo soy capaz de entenderme con los fantasmas. Me siento en la silla y aprieto la cara contra los muslos. [...] Tú sabes que lo deseaba, que llevaba años esperando la oportunidad de mezclarme con sus fluidos, pero a la hora de la verdad se desencadena un bloqueo inesperado extremadamente duro, irrompible. [...] Pude tenerlo todo, acceder al club de los privilegios carnales, ganarme su confianza, ver en el espejo cómo mi cara se afila, cómo todo el mundo se da cuenta de que he dejado de tener miedo. No ha ocurrido, he perdido la oportunidad. [...] Esto tiene que ser más o menos lo que le pase a todos los niños miedosos, a ninguno le da la sensación de estar implicado en el juego (2019: 179-180).

Esta preferencia por el acercamiento sexual a través de una persona de su mismo género se origina en la relación creada con los adultos. Mientras que Marina se encuentra prácticamente privada de relaciones significativas con hombres, y las pocas que tiene le hacen recelar de ellos, a excepción de la que mantiene con Domingo, el novio de su madre, al cual define como un niño más, las relaciones con su madre y su abuela son las que han construido su identidad:

Mi madre y yo somos la misma niña en distintos momentos. Nuestro libro de familia solo tiene dos páginas, una por cada Marina Marrajo. No hay más. Cuando nací cualquier otra opción entrañaba cierta indignidad. Han pasado treinta años desde que el abuelo se murió y cuatro desde la última vez que vi a mi padre. Los apellidos paternos no significan nada, incluso



estoy agradecida de no haberme visto obligada a identificarme con ellos. Mi herencia viene transmitida solo por mujeres, nadie más cuenta las historias familiares, nadie más toma las decisiones importantes. Para ellas es un orgullo poseerme de esta forma (2019: 64).

Los personajes ajenos al protagonista en el *bildungsroman* tienden a poseer una función fija (Hirsch, 1979). En el caso de la madre esta se instaura como la principal referencia en la vida de la protagonista: «he comprendido que en este mundo no hay dueña y señora más grande que mi madre» (2019: 13). La inminente muerte de esta hace que la maduración se acelere puesto que el escenario cambia totalmente al desaparecer su principal persona de referencia.

Además, la referida identificación con la madre hace que la pérdida de esta sea, si cabe, más simbólica. Como ya se ha indicado, la cercanía de la muerte del otro no solo quiebra los esquemas familiares y tambalea la estabilidad de Marina, sino que crea el sentimiento de propia mortalidad, hecho que produce esa aceleración del proceso de madurez. Como Freud señala: «(los niños) proceden exactamente del mismo modo, pues no admiten nunca la existencia de la simple analogía verbal, exenta de toda significación, sino que deducen de ella, lógicamente, la de una más profunda coincidencia» (1967: 78-79), por lo tanto, la muerte de la Marina Marrajo original significaría también la muerte de la esencia que la construye a sí misma. La protagonista, en parte, trata de resistirse a la muerte a través de su proyección como adulta, deseando ser médico y, a través de un pensamiento mágico, dándole masajes a su madre que ella cree que son terapéuticos. La inminente pérdida de su principal sujeto de referencia, madre y espejo en el que mirarse, se agrava a causa de la ausencia del otro progenitor. La madre ha planeado que, cuando ella muera, Marina será acogida en un internado de monjas en el que se criará. Por lo tanto, esa desaparición supondrá también la de su libertad. A lo largo de toda la historia no se explicita el mal que padece la madre, puesto que la protagonista, desde la que se focaliza la novela, como niña, no ha sido informada. Otra de las señales del paso a la madurez es la petición que le hará a su madre de estar informada si la situación empeora, a lo que la madre accede al ver la madurez del planteamiento. La aceleración del aprendizaje para ser adulta también viene marcado por las enseñanzas de la madre, que sabe que no podrá

permanecer mucho tiempo junto a su hija, por lo que hace un profundo esfuerzo en ello: «La gente se pregunta cómo consigue mi madre que me porte bien. Es dura a nivel de madre y a nivel humano. Se mete conmigo como persona y considero injusto que me exija dominar tantos terrenos» (Elisa Victoria, 2019: 82).

La evolución en el pensamiento en torno a la muerte va evolucionando a lo largo de la obra, desde una perspectiva meramente estética, en la que se demuestra que no se llega a entender plenamente la implicación de esta:

– Mañana se quita el luto mi madre.

Hace dos años que nos conocemos y su madre siempre ha ido de negro, desde la muerte del abuelo. Mi amiga apenas lo recuerda. En múltiples ocasiones de proximidad como ésta ha confesado un profundo deseo de que el luto terminara. Resulta deprimente y lleva tiempo fantaseando como ver a su madre contenta vestida de colores (2019: 55).

Pero a pesar de esa falta de comprensión de la relevancia de la muerte, Marina afirma estar preparada para la de su madre: «No pasa nada si se muere, sea cuando sea. No le guardaré rencor [...] Estoy lista para la orfandad» (2019: 34).

3. Conclusión

Como se ha manifestado, la obra de Elisa Victoria, desde un primer momento, choca con alguno de los principios básicos del *bildungsroman*. A pesar de esto, se ha demostrado la pertenencia a este, principalmente, a través de las lecciones de vidas obtenidas a través de la convergencia del sexo y la muerte en su formación. Si la excesiva juventud de la protagonista y el tiempo abreviado de la obra consiguen ser superadas es, principalmente, a causa de que la autora centra la atención en ambos elementos para ofrecer una visión de una madurez obtenida de forma rápida y precoz.

Aunque se ha destacado dentro del género la especificidad del *bildungsroman* femenino, nos encontraríamos ante uno de corte más tradicional, puesto que el foco no se pone en devenir mujer sino en devenir adulto. La obra de Elisa Victoria ha centrado su atención en los avatares del cre-

cimiento personal, elemento que se destaca especialmente en *Vozdevieja*, a través de las menciones explícitas que se realizan a la asunción del abandono de la infancia.

Por lo tanto, podemos afirmar sin lugar a duda que *Vozdevieja* es un texto que aprovecha magistralmente las formas de un género de larga tradición para mostrar los avatares del desarrollo humano, aun en el siglo XXI; poniendo de manifiesto, una vez más, la versatilidad de una vertiente literaria con más de dos siglos de historia que sigue perfectamente vigente en la actualidad. Este hecho certifica la salud del *bildungsroman* que, en obras como las de Andrea Abreu, Manuel Jabois o Marta Jiménez Serrano, se muestra más vinculado a la contemporaneidad que nunca.

Referencias bibliográficas

- BAENA, Rosalía (2000), «Childhoods: la autobiografía de infancia como subgénero narrativo en auge», en *RILCE*, 16 (3), págs. 479-489.
- BAJTÍN, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BEZHANOVA, Olga (2014), *Growing up in an Inhospitable World: Female Bildungsroman in Spain*, Tempe, Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica.
- CUVARDIC, Dorde (2013), «La novela de aprendizaje femenina en *Todas íbamos a ser reinas*, de Rosa María Britton», en *Pensamiento actual*, 20, págs. 67-81.
- DÖRR ZEGERS, Otto (2009), «Eros y Tánatos», en *Salud Mental*, 32, págs. 189-197.
- EGGENSPERGER, Klaus (2023) «Romance de formação: as múltiplas variações de um gênero», en *Estudos Avançados*, 37, pp. 381-385.
- ELISA VICTORIA (2019), *Vozdevieja*, Barcelona, Blackie Books.
- (2021a), *El quicio*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial.

- (2021b), *El Evangelio*, Barcelona, Blackie Books.
- FERNÁNDEZ PRIETO (2020), «Intimidad y relato de infancia», en *Signa*, 29, págs. 81-101.
- FREUD, Sigmund (1967), *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza.
- FUMIS, Daniela Gisela (2016), «Aproximaciones al problema de la infancia en la narrativa. Cruces, preguntas y desbordes», en *452°F*, 15, págs. 178-194.
- GÓMEZ DE VIU, Carmen (2009), «El *Bildungsroman* y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea», en *Epos*, 25, págs. 107-117.
- HIRSCH, Marianne (1979), «From Great Expectations to Lost Illusions: The Novel of Formation as Genre», en *Genre. Forms of Discourse and Culture*, 12, págs. 293-311.
- LAGOS, María Inés (1996), *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- MARTÍN PÉREZ, Ángel (2015), *La novela de formación en la narrativa española contemporánea*, Tesis doctoral inédita, Madrid, UNED, Facultad de Filología.
- ORNELAS HUITRÓN, María de los Ángeles (2010), *Eros, Tánatos y Mamón. Hipótesis antropopedagógica de la naturaleza humana*, México D. F., Plaza y Valdés.
- REDFIELD, Marc (1993), «Ghostly bildung, genger, genre, aesthetic ideology, and “Wilhelm Meisters Lehrjahre”», en *Genre. Forms of Discourse and Culture*, 26, págs. 377-407.
- RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Ángeles (1996), *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa española*, Kassel, Edition Reichenberger.
- SALINGER, J. D. (2015), *El guardián entre el centeno*, Madrid, Alianza.

SANTOS LÓPEZ, Danilo (2012), «El *bildungsroman* urbano: apuntes sobre la narrativa de formación en Santiago de Chile y Ciudad de México», en *Anales de Literatura Chilena*, 17, págs. 169-196.

SUMALLA, Aránzazu (2013), «El adolescente como protagonista literario», en *Temas de psicoanálisis*, 13, págs. 1-14.



De la postura literaria al *postureo* literario: María Gómez y la tipología autorial del *escritor* *celebrity*

MIGUEL AMORES FÚSTER
Universidad de Burgos

Resumen: La naturaleza de la vinculación entre el texto literario ficcional y su autor, así como el modo en que la imagen pública de este condiciona el proceso de lectura, son materias complejas de las que se encarga el campo de los estudios autoriales. Sin embargo, se suele partir de la premisa de que el núcleo del análisis es el texto, y que la imagen del autor es algo supeditado a él. Aquí, sin embargo, se analizará un caso singular desde el punto de vista de los estudios autoriales, el de la novela *Odio en las manos* (2021), de la periodista y presentadora María Gómez. En esta obra se invierte la citada jerarquía entre texto y autor debido a que Gómez ya poseía una imagen pública consolidada de forma previa a su desempeño como escritora de ficción. Se defenderá que, en este caso, la herramienta tradicional para medir el impacto de la imagen de autor en el proceso de lectura, la *postura literaria*, ha de ser reformulada, y en su lugar propondremos la categoría de *postureo literario*.

Palabras clave: Estudios autoriales, *postura literaria*, María Gómez, *postureo literario*

From literary stance to *postureo literario*: María Gómez and the authorial typology of the *celebrity* writer

Abstract: The nature of the link between the fictional literary text and its author, as well as the way in which its public image conditions the reading process, are complex matters that the field of authorial studies deals with. However, scholars usually start from the premise that the core of the analysis is the text, and that the image of the author is something subordinate to it. Here, however, a unique case from the point of view of authorial studies will be analyzed: the novel *Odio en las manos* (2021), written by the Spanish journalist and presenter María Gómez. In this work, the aforementioned hierarchy between text and author is inverted because Gómez already had a consolidated public image prior to her performance as a fiction writer. It will be defended that in this case the traditional tool to measure the impact of the author's image in the reading process, the *literary stance*, has to be reformulated, and replaced by an ad hoc category, *postureo literario*.

Key words: Authorial Studies, *literary Stance*, María Gómez, *postureo literario*



1. Introducción

Desde un punto de vista puramente epistemológico, podría definirse la ficción literaria como aquella posibilidad discursiva en la que, sin dejar de comunicar de forma eficiente, se alteran y a menudo contravienen todas y cada una de las leyes fundamentales que rigen el resto de usos del lenguaje. Quizá el ejemplo más claro lo tengamos en el campo semántico, en el que la ficción literaria nos priva de las categorías (extensionales) de *verdadero* y *falso*, imprescindibles para nuestras interacciones con el mundo, y, por extensión, para nuestras comunicaciones con los demás. Esta premisa también tendría validez en el campo sintáctico, y no solo por cuestiones meramente estilísticas, sino también porque la paratópica dimensión de sentido desde la que enuncia la literatura da lugar a ciertos fenómenos sintácticos como el pretérito épico o el estilo indirecto libre, que son exclusivos de la ficción¹. Y, continuando con la tríada clásica de Morris (1985: 31-32), también podría calificarse a la ficción literaria como una implacable trituradora de las normas habituales en lo que respecta a la dimensión pragmática de la lengua. Así, las relaciones entre los individuos y los signos siguen en la ficción literaria unas normas sutiles, contradictorias y profundamente variables que categorías como *fingimiento ilocutivo* (Searle, 1996) o *suspensión momentánea de la incredulidad* («willing suspension of disbelief») (Coleridge, 1817: 2) tratan de articular mínimamente.

El objeto de este artículo se enmarca dentro de la singularidad significativa que implica la ficción literaria en su vertiente pragmática; en concreto, en lo referido al carácter complejo y poliédrico que posee el autor literario (ficcional) con respecto a otro tipo de emisores comunicativos. En este sentido, la presente investigación podría situarse dentro de los denominados «estudios autoriales», esto es, aquella rama de la teoría literaria que, desde perspectivas que van de la retórica a la sociología pasando por la narratología, tratan de arrojar luz sobre la compleja figura del autor del texto literario.

Pero este análisis se separa de otros pertenecientes a este campo en el hecho de que se procederá de forma algo distinta en lo relativo al objeto de estudio. En primer lugar, porque el presente texto cabría definirlo no como

¹ Para ver un repaso exhaustivo de los denominados «síntomas de ficcionalidad», ver Hamburger (1995: 52-121) y Ducrot y Schaeffer (1995: 318-320).



un análisis plenamente teórico, sino más bien como un acercamiento crítico individual a una obra concreta, la novela *Odio en las manos* (2021), de la periodista y presentadora María Gómez. O dicho de otra forma: este análisis se diferenciaría de otros pertenecientes a los estudios autoriales en el hecho de que no estamos en condiciones de defender (aunque lo podamos sospechar) que la tipología autorial que aquí se propondrá, la del *escritor celebrity*, sea aplicable más allá de este caso concreto. Pero este artículo se separa de otros análisis de los estudios autoriales sobre todo por una segunda razón, y es que aquí, en cierto sentido, se pondrán a prueba los presupuestos básicos de este campo. Y es que, en lugar de considerar la imagen pública de la autora como una clave hermenéutica importante, pero en cualquier caso subordinada al contenido del texto literario, en este caso creemos que el núcleo del análisis ha de ser el propio personaje público, de tal modo que la consideración del texto se reduzca a una suerte de correlato ficcionalizado más o menos autobiográfico con respecto a esa imagen mediática.

2. La noción de *postura literaria*

Desde un punto de vista meramente intuitivo, sin necesidad de adentrarse en complejidades teóricas, podría decirse con seguridad que el autor de una obra literaria de ficción no es *autor* de dicha obra en el mismo sentido en que lo pueda ser de textos factuales como un informe, un artículo científico, una nota de prensa, un correo electrónico informal o incluso un mensaje en redes sociales. En estos últimos casos, con sus peculiaridades respectivas, podría decirse que el autor se expresa de forma genuina a través de dichos textos (por más que pueda estar mintiendo, exagerando, o emitiendo información de forma imprecisa o errónea). Es decir, en tales textos, y a despecho de que los contenidos puedan no ser verdaderos o sinceros, el autor aplica lo que Searle denomina la «regla de la sinceridad», esto es, se compromete con la verdad de lo expresado (1996: 163-164); está proyectando significados desde su *yo real*, y estos suponen por tanto una cierta *proyección real* del autor, con todas las consecuencias sociales, culturales (e, incluso llegado el caso, jurídicas) que esto acarrea. Sin embargo, en el caso de la ficción literaria, la conexión entre el emisor real y los contenidos de los textos es mucho más ambigua y equívoca, al punto de poder ser absolutamente inexistente.



Se trata de una precisión más que evidente para cualquier persona mínimamente familiarizada con las convenciones literarias. Ahora bien, si se acepta que los contenidos literarios ficcionales no son una proyección comunicativa del yo real del autor, lo que no está nada claro es cuál es la naturaleza exacta de esta relación... Porque dicha relación, dicha identificación más o menos parcial entre la personalidad del escritor y los contenidos del texto, dicho condicionamiento mutuo entre la imagen que tenemos del autor y cómo leemos sus obras ficcionales, sin duda existe. Pero la clave es que existe no solo como prejuicio de lectura (casi inevitable) o como prejuicio crítico (que debería ser evitado); la idea de que la imagen que tengamos del autor condiciona poderosamente el proceso de recepción, más allá de los contenidos en sí, encuentra precedentes milenios antes del surgimiento de los estudios autoriales, en el concepto aristotélico de *ethos* (1999: 176). Y, por otro lado, desde el ámbito de la narratología, y aunque aún desde una perspectiva fundamentalmente textual, Wayne Booth (1974: 68 y ss.) hablaba de *autor implícito* para referirse a esa imagen del autor real que se formaba todo lector en su lectura, y que va más allá de cualquier significación explícita o sistemática de los contenidos del texto.

Para analizar la incierta influencia entre el autor real y sus escritos de ficción tomaremos como referencia básica el concepto de *postura literaria*, teorizado por Jérôme Meizoz (2007 y 2011). Se trata de un concepto destinado a abordar la imagen del escritor en nuestra era del espectáculo y el *marketing* personal, y que parte de la premisa de que en nuestra sociedad «todo individuo que se encuentre arrojado al espacio público está obligado a construir y controlar la imagen que proyecta» (2016: 188)². Meizoz define la postura literaria (en unos términos que remiten a la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu [2005]) como «la manera singular de ocupar una “posición” en el campo literario» (2016: 190). Y dicha postura se desplegaría en dos dimensiones básicas: una dimensión retórica o textual y otra comportamental o contextual. De este modo, la imagen del autor sería la suma del conjunto de rasgos de carácter inferidos del texto a partir de elementos como los temas elegidos, el tratamiento de los personajes, los puntos de vista, el tono de la enunciación,

² Las citas en castellano de Meizoz reproducidas en este artículo corresponden al texto «¿Qué entendemos por “postura”», incluido en el volumen colectivo *Los papeles del autor. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (2016), editado por Aina Pérez y Meri Torras. Dicho texto, a su vez, es una traducción de Juan Zapata del primer capítulo del volumen *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, publicado originalmente por Meizoz en francés en 2007.



etc. (que, de forma tan impropia como inevitable, se tenderían a identificar con sus propias características de personalidad reales), y también de su propia imagen pública, es decir, de su imagen mediática (características físicas, rasgos de carácter, posicionamientos políticos y sociales, relaciones de conflicto o afinidad con otros creadores, etc.). Como afirma Meizoz:

La definición que propongo de la postura comprende tanto la presentación que el autor hace de sí mismo y las conductas públicas asumidas en la institución literaria (premios, discursos, banquetes, entrevistas públicas, etc.) como la imagen que proyecta en y a través del discurso, aquello que la retórica ha llamado *ethos*. Al hablar de la «postura» de autor describimos, relacionándolos, los efectos del texto y las conductas sociales. Dicho de otra forma, esta noción articula, en un mismo plano metodológico, la retórica y la sociología (2016: 193).

Pero la clave, reiteramos, es que estos condicionantes no pueden reducirse por entero a prejuicios del lector ni a meras poses del autor. Se trata de un elemento estructural que afecta al conjunto del fenómeno de la comunicación literaria, y especialmente al proceso de recepción. Meizoz sostiene que el escritor, en tanto que personaje público, no puede dejar de tener una determinada imagen social. Da igual que se trate de un autor completamente desconocido, o que evite a toda costa cualquier proyección mediática. Su postura literaria es su condición de inteligibilidad social, de la misma forma en que, según Meizoz, en el antiguo teatro griego, las máscaras sonrientes o tristes de los actores no eran solo un indicativo del estado de ánimo del personaje, sino la condición de posibilidad de su ser-actor, de su ser-personaje-ficcional. Sostiene Meizoz:

La postura constituye la «identidad literaria» construida por el autor mismo y, en la mayoría de los casos, retomada por los medios, quienes la ponen a disposición del público [...] Tanto sus escritos como la postura por la que son reconocidos son entregados solidariamente en una sola actuación (2016: 190-192).

3. El concepto del *escritor celebrity*

Ahora bien, la premisa implícita que subyace en este concepto de *postura literaria* es que el objeto de estudio básico, la imagen personal proyectada



más allá de la literalidad del texto ficcional (tanto en sus dimensiones retórica como contextual), es, en efecto, la de alguien que fundamentalmente y en primer lugar es un escritor. Y lo que hace que un escritor sea tal es el hecho de que tenga como principal actividad la creación de textos literarios, y que tal actividad haya sido la causa principal de su fama.

Podría pensarse que se trata de precisiones obvias e innecesarias, pero creemos que no lo son. Y esto sería así porque lo que analizan conceptos como el de *postura literaria* es una modalidad enunciativa absolutamente singular en la que hay que tener en cuenta dos conceptos, muy relacionados entre sí. En primer lugar, que el concepto de *postura literaria* puede aplicarse a textos ficcionales, es decir, a textos cuya recepción, siendo estrictos, no debería verse influida por la imagen pública que podamos tener de su enunciador real. Y, en segundo lugar, que el modo de ser personaje público de un escritor de ficción es diferente al de otras figuras públicas, ya que su imagen viene dada tanto por sus acciones personales efectivas (comportamiento en medios, posicionamientos públicos, etc.) como por lo que de ellos se infiere de sus escritos ficcionales. Así, en el caso de la enunciación literaria, la ficcionalidad opera de dos formas diferentes y en cierto modo contradictorias: por una parte limita la identificación directa del autor con sus textos, y por otra, supedita la imagen pública de dicho autor a factores (los textos literarios de ficción) que no tienen ninguna conexión *a priori* con su comportamiento real y efectivo.

Sin embargo, María Gómez supondría un tipo de escritora que, a pesar de cultivar la ficción, y a pesar sobre todo de poseer una notable proyección pública (ver sección 4), desbordaría las capacidades explicativas del concepto de *postura literaria*. Desde la perspectiva de los estudios autoriales, creemos que el caso de Gómez exige el establecimiento de un concepto en principio *ad hoc*³, el del *escritor celebrity*. Con dicho concepto se estaría

³ Resultaría tentador extender el concepto de *escritor celebrity* a otros personajes públicos autores de obras literarias de ficción cuya notoriedad social (o lo que es lo mismo, su entidad como *celebrities*) es mayor que la de Gómez. Algunos casos podrían ser el de los presentadores Jorge Javier Vázquez, Javier Sardá o Raquel Sánchez Silva, el del entrenador de fútbol Pepe Mel, el del destacado dirigente del PP Esteban González Pons o el de periodista y presentador de informativos David Cantero. Sin embargo, como se verá más adelante en este análisis, dicho concepto, al menos en esta su primera formulación, exige que la trama ficcional presente numerosos paralelismos autobiográficos con el autor real (y que estos, además, sean bien conocidos por el público). Así, por ejemplo, podría decirse que Jorge Javier Vázquez es un *escritor celebrity*, dado que sus tres novelas publicadas (*La vida iba en serio* [2012], *Último verano de juventud*



haciendo referencia, en primer lugar, a un creador que, como es el caso, disfrutando ya de forma previa de notoriedad social y fama como resultado de algún tipo de actividad en un campo extraliterario (es decir, siendo ya una *celebrity*⁴), decide en un determinado momento escribir una obra literaria de ficción. Sin embargo, lo realmente específico del *escritor celebrity*, y lo que por nuestra parte limitaría su aplicación a María Gómez (ver nota 3), es que al cumplirse lo anterior se establecería una posición enunciativa que abocaría a los significados ficcionales a verse no como un fin en sí mismos, sino como una proyección extrañante e inesperada, pero en cualquier caso secundaria, con respecto a una imagen mediática ya bien conocida. O dicho en otros términos: *Odio en las manos* se vería menos como una ficción propiamente dicha que como una cierta *puesta en ficción* de una imagen mediática reconocible. No cabría hablar por tanto ni de autoficción, ni de fórmulas mixtas como una autobiografía más o menos novelada, sino de construir una ficción nominalmente autónoma, pero en la práctica limitada a ser entendida como reelaboración y estetización constante de un puñado de rasgos biográfico-mediáticos bien conocidos. Y esto, desde el punto de vista tradicional de los estudios autoriales, supondría un objeto de estudio atípico. En Gómez, los mecanismos que engloba el concepto de *postura literaria* funcionarían de un modo distinto, mucho más directo, que en los autores literarios *puros*; y el motivo fundamental sería que, en ella, por su condición de *escritor celebrity*, la postura literaria no sería algo que corriera paralelo a los significados del texto, y por tuviera tengan un carácter secundario o subordinado con respecto a este. En ellos esta jerarquía se igualaría, e incluso por momentos se invertiría.

[2015] y *Antes del olvido* [2022]) transitan de forma explícita el ámbito autobiográfico. Sin embargo, hay figuras como la de David Cantero que, aunque en principio quizá podrían encajar en esta tipología autorial, tienen obras cuyas tramas discurren perfectamente ajenas a su imagen mediática (como por ejemplo *El viaje de Tanaka* [2014], una historia de búsqueda personal protagonizada por una joven japonesa). Debido, por tanto, a que el tipo de obras escritas por este tipo de autores es demasiado diverso y heterogéneo como para poder abarcarse de forma adecuada por una sola categoría teórica, y aunque probablemente esta denominación fuera fácilmente extrapolable a otros autores (o a algunas obras de algunos autores), por el momento limitamos el alcance de la categoría *escritor celebrity* a María Gómez.

⁴ FundéuRAE desaconseja el uso de *celebrity* y recomienda las palabras españolas *famoso* o *celebridad*, dado que en su opinión «significan exactamente lo mismo». Se trata, sin embargo, de una opinión que no compartimos. Creemos que el término inglés posee una serie de connotaciones frívolas, postmodernas y relacionadas con Internet y las redes sociales que se aproxima más a lo que queremos expresar con el sintagma *escritor celebrity*.

4. Imagen y proyección pública de María Gómez

La abundante información que María Gómez ofrece en abierto en sus perfiles de redes sociales⁵, así como la no menos abundante información que hay en Internet sobre ella, ya sea en su faceta de escritora o referente a su trabajo en medios, permiten resumir fácilmente su trayectoria vital y profesional. Nacida en Madrid en 1987, se licenció en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad Pompeu Fabra (2009) y en Periodismo por la Universidad Carlos III (2011). Su dilatada trayectoria en medios comenzó en 2010, en el ámbito radiofónico. Entre los años 2010 y 2016 llevó a cabo labores de producción y redacción en diversos programas de la Cadena SER (*A vivir que son dos días*, *Si amanecemos vamos*, *El mundo today*, *Acento Robinson*, *La vida moderna* y *La ventana*) y también en el espacio *Morning 80*, de la emisora musical M80.

Sin embargo, fue a partir de 2016, fecha en la que comenzó a desempeñar labores de presentadora y colabora en espacios de radio y televisión, cuando arrancó su carrera hasta su consolidación como un rostro conocido dentro el panorama mediático español. Fue colaboradora en los programas *Zapeando* (La Sexta), *Likes (#0)*, *Dani & Flo* (Cuatro), *A partir de hoy* (La 1), *La ventana* (Cadena SER), *Tarde lo que tarde* (RNE) y *Anda Ya* (Los 40 principales). Y presentó o copresentó los espacios *90 minuti* (Real Madrid TV), *80 y la madre* (M80), *Arriba España* (M80), *A toda pantalla* (Cuatro), *Ese programa del que usted me habla* (La 2), *XXI gramos* (Cadena SER), *La primera pregunta* (La 1) y *Enred@d@s* (La 1). En la actualidad es colaboradora en el programa *Zapeando*, de La Sexta, en una segunda etapa, y presenta el espacio *Va de Verd*, emitido por Televisión Española.

Este nutrido y variado currículum en medios bastaría por sí solo para incluir a María Gómez en la categoría de *celebrity*. Sin embargo, quizá una parte importante de su fama se deba al hecho de que formó parte del equipo de Mediaset que cubrió el Mundial de fútbol de 2018 en Rusia. Esto sería así, en primer lugar, por la gran expectación y las audiencias millonarias que genera la retransmisión de un evento de este tipo. Pero también por la serie de pequeñas polémicas y episodios virales de que fue protagonista involuntaria,

⁵ Instagram (<https://www.instagram.com/maria.gomezg/?hl=es>); LinkedIn (<https://es.linkedin.com/in/maria-gomez-73119810b>); Twitter (https://twitter.com/maria_gomez?lang=es).



y que sin duda contribuyeron a aumentar su fama. Nos detendremos aquí en describirlas por su importancia que tendrán para caracterizar su postura como autora literaria.

Antes incluso del inicio de las emisiones del Mundial, hizo fortuna una etiqueta que situaba a Gómez como la sucesora de la también periodista Sara Carbonero (Mingo, 2018), que había cubierto el Mundial anterior para el canal Cuatro. Aquello podía interpretarse como un elogio, pero también como todo lo contrario, dado que los discutibles conocimientos futbolísticos de Carbonero la llevaron a cometer gruesos errores de apreciación, y a que buena parte de su fama se debió no tanto a méritos profesionales como al beso en directo que le dio el que entonces era su novio, el capitán de la selección española Iker Casillas, en una entrevista tras ganar la final del torneo (García-Vaquero, 2012). Además, parte de esta consideración difícilmente podría eludir el calificativo de *machista*, dado que Carbonero y Gómez eran dos chicas jóvenes, que compartían un indudable atractivo físico y que, en los dos casos, eran prácticamente las únicas mujeres de un equipo de presentadores formado en su abrumadora mayoría por hombres.

La mayor polémica, sin embargo, se produjo cuando, como parte de las transmisiones dedicadas al Mundial de Rusia, Gómez entrevistó a un grupo de aficionados españoles (T. F., 2018). Influida probablemente por el tono informal de este tipo de diálogos, uno de ellos le dijo «¿Cómo te llamas, guapa?», a lo que ella respondió, cortante: «María, pero lo de guapa no hace falta. María. Periodista». Esta respuesta fue aplaudida mayoritariamente en redes sociales, aunque la aprobación no fue unánime. En unas declaraciones que en un primer momento se atribuyeron a la veterana periodista deportiva Mónica Marchante (*Ibidem*), esta criticaba que Gómez (que según ella no tenía «ni idea de fútbol» y llevaba «cinco minutos de periodista deportiva») se erigiera como víctima de machismo a pesar de haberse prestado a ser «florero» en medio de un equipo formado casi enteramente por hombres.

Por último (y aunque en este caso ya no cabría hablar de *polémica* sino de *broma de mal gusto* o, quizá, directamente, de *agresión*), cabe destacar un episodio que, de nuevo de forma involuntaria, hizo que María Gómez estuviera en el centro de las conversaciones en redes sociales. Fue una situación que se viralizó enormemente y que, unido al episodio anterior del aficionado que injustificadamente la llamó «guapa», la convirtió durante algunos días en la



prueba de la persistencia y dimensión del problema del machismo. Ocurrió durante la grabación de un vídeo, cuando, mientras hablaba a cámara, un aficionado se acercó a ella, le dio un beso en la mejilla sin su consentimiento y acto seguido salió corriendo⁶.

5. La postura autorial en la novela *Odio en las manos*

Tres años después de estos sucesos, y sin dejar de encadenar trabajos en los ámbitos del periodismo y el entretenimiento que iban aumentando su dimensión como personaje público, Gómez publicó su hasta ahora primera novela, *Odio en las manos*. Aquí nos centraremos en las singularidades propias que exige María Gómez como autora desde el prisma de la postura literaria, y para ello resulta imprescindible dar algunos datos básicos sobre la trama de la obra.

Odio en las manos narra la historia de Ana García de la Serna, una joven con formación en psicología que sin embargo trabaja por inercia en el departamento de Recursos Humanos de una productora audiovisual. Un día recibe un extraño mensaje de su madre, psicóloga de profesión. En él le comunica su necesidad de trasladarse a la India y le pide que ocupe su lugar en el gabinete de psicología que dirige junto a Marie, una joven de carácter tenebroso con la que Ana tuvo contacto durante la infancia. Tras algunas dudas Ana acepta la propuesta, pero su nuevo comienzo laboral resulta accidentado. Su primera paciente es Rosario Jiménez, una agente de policía que le dice sentir literalmente «odio en las manos», y que le da a entender que está dispuesta a cometer un asesinato y acto seguido suicidarse. En un primer momento el motor narrativo principal de la obra es el dilema que vive la protagonista, que duda si saltarse su deber de confidencialidad como psicóloga para alertar a la policía y tal vez evitar una tragedia. Sin embargo, con el paso de las páginas, la historia se adentra de lleno en el terreno del *thriller*, con la muerte del hijo pequeño de Rosario, la desaparición de esta, la entrada en escena del inspector Gaona, encargado del caso, con el que Ana comienza una relación amorosa llena de altibajos, y las revelaciones sobre Marie, que resulta ser el cerebro de una oscura trama de venganzas y asesinatos con la que los sucesos anteriores están relacionados.

⁶ https://twitter.com/maria_gomez/status/1013106203310919680?lang=es



A la hora de analizar el funcionamiento de la postura literaria en María Gómez, la clave principal residiría, a nuestro juicio, en analizar los múltiples rasgos autobiográficos y relativos a su imagen mediática que aparecen en la novela. Es decir, en la medida en que la postura literaria funciona creando un marco mental en el lector que le hace proyectar el sentido del texto ficcional más allá de sus significados inmanentes y en función de la imagen que tiene del escritor de carne y hueso, lo que define la postura de Gómez es el hecho de que el lector puede trasladar la idea real que tiene de la autora a un buen número de las situaciones que vive la protagonista del libro. No resulta algo forzado, sino completamente natural (quizá, incluso, algo buscado⁷) el reconocer a Gómez en muchos de los diálogos, pensamientos y situaciones en los que se ve envuelta la protagonista de la novela.

Esta impresión subjetiva se sustenta, sin embargo, en dos cuestiones perfectamente objetivas. La primera y básica es el hecho de que la gran mayoría de la narración corra a cargo de una narradora protagonista en primera persona; una protagonista que también es una mujer treintañera (y atractiva) a la que le unen algunas de las características básicas que definen la imagen de Gómez, desde haber trabajado en la industria audiovisual a tener que soportar actitudes machistas en el trabajo.

Esto último es algo que se puede ver en pasajes como los siguientes, en los que se narran dos situaciones que vive la protagonista en la productora audiovisual en la que trabaja, y en las que se lamenta por tener que soportar actitudes condescendientes y de desprecio por su trabajo por el mero hecho de ser una mujer joven, tanto por parte de su compañera Marije:

Yo había entrado en la empresa unos meses después que ella, hacía más de diez años ya, y aunque solo era un año menor, tendía a tratarme con condescendencia, como si aquellos meses en los que me enseñó el oficio a mi llegada se hubieran alargado para siempre. Disfrutaba tratándome como a una hija y mezclaba el amor real, forjados tras tantos años trabajando juntas, con la superioridad moral. También le gustaba infantilizarme en nuestras conversaciones, pero no como Balldoví, mi jefe, cuando me llamaba «nena» o «chiqui» antes de preguntarme si ya tenía el encargo listo (2021: 18-19).

⁷ En este sentido, cuesta pensar que sea casual el diseño de la portada del libro. En ella aparece una silueta negra de perfil de lo que parece ser una psicóloga tomando notas en una consulta que se antoja similar a la propia fisonomía real de la autora.

como de su jefe:

Entré en el despacho y dejé la puerta entreabierta. Solía hacerlo siempre que me reunía a solas con él; me incomodaba su presencia y ya había vivido algún momento embarazoso anteriormente. Juan Ignacio Balldoví era lo que yo denomino un jefe *old school*. De esos que se dicen mucho a sí mismos «yo soy el jefe». De esos que te recuerdan siempre que «él es el jefe». Pero, por descontado, de esos que dicen cosas impertinentes porque, en efecto, él es el jefe y cree tener potestad para hacerlo. Uno de esos jefes, por cierto, que te habla tocándote el hombro o poniendo su mano en tu pierna con una sonrisa asquerosa (2021: 80).

Esta misma actitud la vemos en Marie, su compañera en el gabinete de psicología:

—Marta y yo no teníamos secretos, Ana. A decir verdad, ojalá hubiéramos tenido algo que otro... Ahora otro gallo cantaría. — La miré sin entender —. Pero no te preocupes, tus filias son solo tuyas, ya sabes que cuando se entra por esa puerta, aquí no se juzga a nadie.

Me molestaba sobremanera el tonito paternalista de Marie, que se parecía bastante al de mi señora madre pero que en ella no toleraba. Y recordé por qué no había querido pasarme por allí en todos esos años. Odiaba su sorna, su ironía, su condescendencia y ese implacable tono altivo, que hacía que me sintiera pequeña a su lado (2021: 41).

No es difícil identificar estas situaciones (a las que contribuye el frecuente autocuestionamiento de la narradora sobre su capacidad para ser una buena psicóloga, o el juicio negativo que sobre ello realiza Casilda, su coordinadora en las prácticas de psicología que realiza en un centro penitenciario) con las situaciones reales de cuestionamiento de su valía profesional, perfectamente públicas y mediáticas, descritas más arriba.

Pero en segundo lugar estaría la larga lista de situaciones que objetivamente están sacadas de la biografía pública de Gómez, y que refuerzan la identificación autora-protagonista. Hay ciertos factores quizá epidérmicos, aunque significativos, como el parecido entre los apellidos reales de la autora (García de la Banda) y los de la protagonista (García de la Serna); el hecho de que ésta trabaje durante un tiempo en una productora audiovisual, o que



una parte importante de la trama se desarrolle en Aranjuez, localidad en la que Gómez vivió algunos años durante su niñez.

Sin embargo, en este sentido, el elemento más destacable es el citado beso sin permiso que le dio un hombre mientras grababa un vídeo durante el Mundial de 2018. Este hecho, que en su momento la hizo conocida más allá de los espectadores del Mundial (y que muchos es la única referencia que poseen de Gómez), aparece hasta en dos ocasiones en la novela. En ambos casos el actor de la agresión es Maldonado, un preso que cumple condena en el mismo centro en el que la protagonista hizo sus prácticas de psicología. La primera vez ocurre en la misma cárcel, cuando el preso sale para un permiso y aborda a la protagonista en la salida:

[...] Y lo tercero –dijo ya delante de mí–, ¡vivan las mujeres guapas! – Me agarró la cabeza con las dos manos y me plantó un beso en los morros.

Me quedé tan desconcertada que al principio ni me moví. Me quedé pasmada, inmóvil. Y unos segundos después me entró la risa. (p. 102).

Y la segunda, unos días después, en un bar de Malasaña en el que se encuentran por casualidad, y en donde Maldonado la besa sin permiso hasta en dos ocasiones:

–Tú no te preocupes, que si ese es tu rollo, luego cuando estemos a oscuras puedo llamarte «mami». – Me lo dijo en un susurro antes de darme un lametazo en la oreja –. Venga, voy a echar un meo, que parece que aquí no tienen prisa por servir. –Y esta vez me plantó un pico en la boca.

–¡Eh! ¡Eh! –exclamé, sorprendida por ese gesto que no esperaba. O no todavía.

–Pero ¡bueno, pero bueno, gatita! No te hagas la estrecha ahora, que ya te robé uno en la trena y vi cómo te reías y cómo te gustó –dijo plantándome un segundo beso antes de irse. (p. 159).

Más allá de estos datos objetivos, la protagonista está marcada por una serie de rasgos (personalidad inquieta, simpatía, algo de candidez, un punto de irreflexión, etc.) que parecen compatibles con la imagen que Gómez proyecta en los medios. Y a ello hay que añadirle el uso de ciertos tópicos expre-

sivos («le dedicaba sudor y lágrimas» [2021: 31]; «era todo un referente y su labor impecable» [2021: 54]; «Aquel hombre era historia viva del periodismo de nuestro país» [2021: 89]) que, de forma justa o injusta, suelen achacarse al oficio periodístico del que la autora viene.

Lo destacable aquí, en cualquier caso, no son las grandes similitudes entre autor real y personaje protagonista, algo por otro lado común en todo tipo de obras literarias. Lo verdaderamente singular aquí es que esos rasgos compartidos se pueden leer fácilmente como ficcionalizaciones explícitas de características de la imagen pública de la autora; una imagen pública (y aquí está la clave) que es anterior y en su caso concreto más relevante que cualquier circunstancia que la relacione con la literatura, lo que convierte a esta, en muchos sentidos, en extensión deudora de aquella. Esta preeminencia del personaje público extraliterario con respecto a la imagen de autor es lo que altera los presupuestos habituales a partir de los cuales opera el concepto de *postura literaria*. Dicho concepto fue diseñado para analizar el modo en que la imagen pública de un autor influía en el modo de leer su obra, y alcanza probablemente su máxima relevancia en aquellos autores *devorados* por su personaje público. Pero, como su nombre indica, su interés y su centro están en la literatura. Aquí, sin embargo, la cuestión es otra. La ficcionalidad (que, como se ha afirmado más arriba, disuelve en los autores convencionales la posibilidad de establecer una pauta de influencia estable entre la imagen del escritor y sus ficciones) aquí se transforma en una *ficcionalización leve*, lo que en muchos sentidos simplifica las cosas. En estos casos, cabe considerar la obra en buena medida como una suerte de correlato textual que, sin alcanzar el grado de la autoficción, sí que impulsa constantemente al lector a indagar en los elementos de realidad, de proyección personal real, escondidos entre unas páginas nominalmente ficcionales.

6. Conclusiones: *postureo literario* o el escribir entra en escena

Hemos comenzado este artículo recordando la naturaleza de la ficción literaria como centrifugadora implacable de las leyes que normalmente rigen el uso del lenguaje. Y luego nos hemos referido a los estudios autoriales, cuyo interés principal probablemente sea el de proponer ciertas normas generales de interrelación entre la imagen del autor y el texto ficcional (una interrelación que la propia ficcionalidad literaria hace ambigua y equívoca).

Podría decirse, sin embargo, que en el caso que aquí nos ocupa, las cosas son aparentemente más sencillas. La fama extraliteraria previa, la posibilidad (abonada por una evidente lógica comercial) de entender el texto en los términos fundamentales de una búsqueda de correlatos ficcionalizados de la autora... Todo ello parece limitar el poder disgregador de la ficción. Cuando hablamos de *escritor celebrity*, la posibilidad de encontrar una pauta sistemática relativa al condicionamiento mutuo entre imagen de autor e interpretación de la obra es mucho más factible que en los casos de un autor en un sentido convencional. Los intensos laberintos teóricos a este respecto que alumbraron, entre otros, Foucault, y especialmente Barthes, con su proclamación de la muerte simbólica del autor, quedarían aquí algo diluidos. Cabría llegar al extremo de afirmar que en estos casos puede invertirse la jerarquía que defiende Díaz (2016) en un artículo dedicado precisamente a describir la evolución de la consideración de Barthes sobre este tema, donde sostiene, a modo de conclusión, que «el autor no es, pues, fuente, origen, principio focal [sino que] es una estructura lateral y múltiple, atraída a menudo por la fuerza centrípeta de su obra» (2016: 76).

Podría defenderse, incluso, que ni siquiera la noción de *postura literaria*, específicamente diseñada para abordar la influencia de la imagen pública del autor en su obra en nuestro mundo contemporáneo, parece adecuada para hacer frente al tipo de ficción que supone *Odio en las manos*. Concebida para analizar cómo ciertas *externalidades* de la imagen pública del autor condicionan la recepción de su obra literaria, de lo que hablamos con el concepto de *escritor celebrity* es de la obra literaria aparentemente autónoma pero en la práctica convertida en externalidad de la imagen no tanto de un autor literario, sino de un personaje público (María Gómez) *devenido* autor literario. Meizoz, el gran teórico de la postura literaria, utiliza la famosa frase de Valéry de que «escribir es entrar en escena» como una suerte de síntesis del concepto (2014). En el caso de María Gómez, sin embargo, la entera situación debería reformularse; la síntesis, en este caso, podría expresarse como que *el escribir* entra en escena.

Siguiendo con estos paralelismos, queremos finalizar este artículo defendiendo la tesis de que, en el caso de María Gómez, más que de *postura literaria*, lo que cabría aplicar es un término diferente, que aquí proponemos nombrar como *postureo literario*. Se trata de una formulación que a nuestro

juicio captura el cambio de paradigma que supondría el concepto de *escritor celebrity* en términos de autorialidad.

Somos plenamente conscientes, para empezar, de que el término *postureo*, de uso tan habitual que ya está reconocido en el diccionario de la RAE («Actitud artificiosa e impostada que se adopta por conveniencia o presunción») tiene un innegable carácter peyorativo. No es este el lugar (ni el tipo de análisis) para desarrollar este aspecto en extenso, de modo que nos limitaremos a decir que la calidad de la obra, así como las innegables lógicas comerciales coadyuvantes a la conversión de María Gómez en autora literaria, merecen la severidad de este término. Sin embargo, en el análisis propiamente crítico, que sí que nos es enteramente propio, sostenemos que este *postureo* literario tendría dos vertientes fundamentales.

En primer lugar, con *postureo literario* nos referimos al citado cambio de paradigma teórico en lo referido a la figura del autor (del estudio de cómo la imagen del autor influye en el texto literario, que se erige por tanto como núcleo del interés investigador, a la conversión del texto literario teóricamente autónomo en un correlato ficcionalizado de la imagen del autor). Y, en segundo lugar, sostenemos que esta nueva concepción de lo literario supone también, en gran medida, aplicar un cambio en el régimen ficcional. Con esto nos referimos a que, si el gesto básico que inauguró la ficción moderna (que algunos autores como Gallagher [2006] y Paige [2011] sitúan a finales del siglo XVIII en Inglaterra) fue el establecimiento para la literatura de una esfera de sentido autónoma en todos los sentidos (lógico, moral, estético, etc.), el tipo de literatura que propone Gómez en su condición de *escritora celebrity* recorta la autonomía de dicha esfera. Y es que aquí la ficción está fuertemente supeditada a lo que tiene de revelación de rasgos y circunstancias reales de dicha autora (o, al menos, a su expresión en un formato distinto). Esto hace que el texto se desplace desde el terreno propio de la ficción (la creación de un mundo posible totalmente autónomo) al de estadios anteriores, cuando el espacio de sentido de la literatura era el de la estetización de elementos tenidos por reales (lo que Paige denomina «régimen aristotélico de la ficción» [2011: 5-18]). De este modo, la ficción literaria convertida en gran parte en revelación indirecta de la biografía o los rasgos de personalidad del autor real nos aleja de la premisa lógica fundamental sobre la que se asienta la literatura contemporánea y nos conecta con géneros preficcionales, como los



libelos satíricos, las *chroniques scandeleuses* (Gallagher, 2006: 339) o la *roman à clef*; unos géneros aparentemente ficcionales que, sin embargo, debían casi todo su interés a lo que tenían de revelación auténtica de intimidades de personajes públicos.

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES (1999), *Retórica*, Madrid, Gredos.
- BOOTH, Wayne C. (1974), *La retórica de la ficción*, Barcelona, Antoni Bosch.
- BOURDIEU, Pierre (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo artístico*, Barcelona, Anagrama.
- COLERIDGE, Samuel T. (1817), *Biographia literaria; or Biographical sketches of my literary life and opinions*, Londres, R. Fenner.
- DÍAZ, José-Luis (2016), «Muertes y renacimiento del autor», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, págs. 55-77.
- DUCROT, Oswald y SCHAEFFER, Jean-Marie (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil.
- F., T. (2018), «Mónica Marchante y su ¿falsa? Crítica a María Gómez, víctima del sexismo en Rusia», en *El Confidencial*, 3 de julio. En línea: https://www.elconfidencial.com/deportes/futbol/mundial/2018-07-03/monica-marchante-maria-gomez-guapa-reproche-falso_1587467/. Último acceso el 15-feb-2023.
- GALLAGHER, Catherine (2006), «The Rise of Fictionality», en Franco Moretti (ed.), *The novel: History, Geography and Culture* (Vol. 1), Princeton, Princeton University Press, págs. 336-363.
- GARCÍA-VAQUERO, Micaela G. (2012), «Sara Carbonero compara las gracias de 'Gracias Sara' con la Inquisición», en *La Verdad de Murcia*, 26 de junio. En línea: <https://www.laverdad.es/eurocopa/2012-polonia-ucrania/noticias/sara-carbonero-defiende-desde-201206251210-rc.html>. Último acceso el 15-feb-2023.

- GÓMEZ, María (2021), *Odio en las manos*, Madrid, Suma de letras.
- HAMBURGER, Käte (1995), *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor.
- MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Ginebra, Slatkine.
- MEIZOZ, Jérôme (2011), *La fabrique des singularités : postures littéraires II*, Ginebra, Slatkine.
- MEIZOZ, Jérôme (2014), «“Écrire, c'est entrer en scène”: la littérature en personne», en *CONTEXTES*. En línea: <https://journals.openedition.org/contextes/6003>. Último acceso el 15-feb-2021.
- MINGO, Alicia (2018), «María Gómez: “Me comparan con Sara Carbonero”», en *Diez Minutos*, 27 de junio. En línea: <https://www.diezminutos.es/teleprograma/programas-tv/a1989742/maria-gomez-sara-carbonero-mundial-rusia/>. Último acceso el 15-feb-2023.
- MORRIS, Charles (1985), *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós.
- PAIGE, Nicholas (2011), *Before Fiction: The Ancien Régime of the Novel*. Philadelphia, University Pennsylvania Press.
- SEARLE, John (1996 [1975]). «El estatuto lógico del discurso de ficción». *Íkala*, 1, (1-2), 125-157.

Philobiblion

RESEÑAS



GARCÍA PÉREZ, MARCOS (2022), *Libro del caballero Marsindo. Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Editorial Universidad de Alcalá, Instituto Universitario de Investigación «Miguel de Cervantes».

IRIS IRIMIA NÚÑEZ

Universidad Autónoma de Madrid

Cuatro siglos llevaba sin ser leído el *Libro del caballero Marsindo* hasta caer en las manos de Marcos García, autor de esta minuciosa guía de lectura que, como sus predecesoras, pertenecientes a la colección «Guías de lectura caballerescas» del Instituto Universitario de Investigación «Miguel de Cervantes» (UAH), permite y facilita a futuros estudiosos o lectores interesados un acercamiento a dicha novela de caballerías, un esfuerzo que se ha visto acompañado por la digitalización del manuscrito en la Biblioteca Digital de la Real Academia de Historia.

El olvido sufrido por el *Marsindo* puede explicarse, en buena medida, por el mal estado del único manuscrito conservado del texto –hoy custodiado por la biblioteca de la Real Academia de la Historia bajo la signatura 9/804–, que presenta varios obstáculos que dificultan su lectura y transcripción, como las manchas de humedad, los fragmentos corroídos por la tinta, el desorden de las páginas, algunas de las cuales se encuentran encuadernadas del re-

vés, o el estilo de letra, cursiva y de tipo cortesano. En la «Introducción» que abre la guía de lectura, el autor da cuenta de esta retahíla de inconvenientes que han determinado la escasez y parcialidad de los trabajos consagrados al análisis la obra, a saber, los de José Amador de los Ríos y José Manuel Lucía Megías. Este estudio introductorio problematiza, asimismo, varios aspectos del libro de caballerías. Por un lado, se aborda la cuestión del posible origen gallego o asturleonés del autor anónimo del texto y de la dudosa procedencia de los copistas (el texto fue transcrito por distintas manos que se basaron en un códice original, perdido en la actualidad), que imprimieron algunos de sus rasgos dialectales, propios del sur peninsular, en la copia. Por otro lado, García Pérez señala que la historia de *Marsindo* seguramente estuvo precedida por un libro dedicado a las andanzas de su padre, Serpio Lucelio, que, por tratarse, como el mismo *Marsindo*, de un volumen manuscrito y no impreso, no ha llegado hasta nuestros días.



El *Libro del caballero Marsindo* reúne todos los elementos característicos del género: el caballero de noble pero ignorado linaje, adalid del honor y la valentía, que ama incondicionalmente a una doncella y atraviesa, aguerrido, un abanico de aventuras hasta alcanzar la gloria, representada por el imperio de Constantinopla, que le correspondía a Marsindo desde su nacimiento. Pese a la concurrencia en el relato de seres fantásticos como bestias, gigantes y hechiceras (estas últimas pasadas por alto por estudios críticos anteriores), el autor pone de relieve el carácter más bien realista de la obra, sobre todo si esta se coteja con otras novelas de caballerías.

A continuación, García Pérez esclarece el tema de la fecha de redacción del libro, descartando la hipótesis propuesta por Amador de los Ríos, quien fechaba la obra después de la conquista de Granada apoyándose en el hecho de que la acción del texto tiene lugar en el norte de África sin hacer mención alguna al reino nazarí, lo cual implicaría, a su parecer, que el territorio ya habría sido sometido. Después de señalar la inconsistencia del argumento, el autor arguye que, aunque el texto bien podría ser de finales del siglo xv, el lenguaje empleado y el esquema narrativo seguido, heredero

indiscutible del *Amadís*, sugieren una datación más tardía, situando su composición en las dos primeras décadas del siglo xvi. En lo que a la datación de la acción interna del libro se refiere, la falta de referencias históricas suficientemente concretas y la ficcionalidad del elenco de personajes ubican la trama en un periodo intemporal que, sin embargo, podría acotarse como posterior a la toma de Constantinopla a manos de los musulmanes.

Marcos García concluye su introducción subrayando los dos aspectos más originales del texto, que lo diferencian dentro de la nómina de los libros de caballerías de la primera década del siglo xvi: en primer lugar, cabe destacar la perfecta convivencia que se observa en el relato entre cristianos y unos musulmanes retratados desde la perspectiva de la tolerancia; en segundo lugar, el autor alaba los momentos de lucidez de la obra, tales como la complejidad de sentimientos de ciertos personajes y su forma de expresarlos o los visos de libertad de aquellas damas a las que se permite elegir al hombre con el que casarse.

Tras el estudio inicial, el grueso del volumen está dedicado a un recorrido por la totalidad de los 88 capítulos de la novela, de los cuales



se ofrece un resumen pormenorizado, cuya lectura concede a los lectores una idea global del argumento, imprescindible para aquellos que deseen asomarse al manuscrito original. Para un seguimiento aún más asequible y completo de la lectura, la guía incluye también un diccionario en que se listan en orden alfabético los nombres de los principales personajes de la obra, acompañados por una breve descripción de su periplo y el número del capítulo en que aparecen por primera vez; más adelante, encontramos una lista de la suma de los personajes del relato que, de igual modo, se identifican de forma sucinta y se localizan en el primer capítulo en que se los nombra. La

guía de lectura del libro de caballerías concluye con un apartado final dedicado a la bibliografía reunida sobre la obra.

En conjunto, Marcos García Pérez logra con su guía recuperar uno de los textos olvidados de nuestra literatura, el *Libro del caballero Marsindo*, y, lo que es más importante, le cede el testigo a posteriores investigadores al facilitar la lectura y análisis de la novela manuscrita con un volumen didáctico, a todas luces, necesario, pues no solo actualiza la crítica textual, resume el argumento y emprende una clasificación de todos los personajes, sino que, además, indica cuáles son aquellas áreas que permanecen necesitadas de estudio.



ALLAN POE, Edgar, *Ensayos completos III*, traducción de Antonio Jiménez Morato, Madrid, Páginas de Espuma, 2023, 477 págs.

SERGIO FERNÁNDEZ MORENO
Universidad Autónoma de Madrid

Este libro es el tercer tomo de los ensayos completos de Edgar Allan Poe que la editorial Páginas de Espuma empezó a publicar en 2018, y recoge las reseñas que el escritor dedicó a un total de veinte autores estadounidenses cuyos nombres encabezan los títulos de cada sección. La primera de ellas es la más extensa e incluye no solo los diversos textos que Poe escribió sobre la obra de Henry Wadsworth Longfellow —y, en concreto, de libros como *Hyperion, a Romance* (1839) o *Voices of the Night* (1839)— sino también las cartas y escritos referentes a la agria polémica mantenida entre el creador de *El cuervo* y otros escritores a propósito de algunas piezas compuestas por el literato de Portland. En efecto, en una de sus reseñas, Poe acusa a Longfellow de plagiar a otros poetas estadounidenses, ante lo cual diversos amigos del escritor —como, probablemente, N. P. Willis, según una nota al pie— decidieron salir en su defensa y declarar la falsedad de tales invectivas. Así, este tercer volumen de los *Ensayos completos* no se limita a dar a conocer las opiniones de Poe sobre la literatura estadouni-

dense de su tiempo, sino que, además, permite descubrir las a veces difíciles relaciones que los escritores de la época mantuvieron.

En cualquier caso, lo más interesante de este libro es que nos acerca a la personalidad literaria del autor, que oscila permanentemente entre el análisis riguroso de las obras analizadas y la crítica sardónica e inmisericorde de los textos que le resultaban deficientes en términos de originalidad, métrica, estilo o, incluso, de utilización del idioma. Buena muestra de ello la ofrece la reseña a los poemas de William W. Lord, de quien reprueba nada menos que «su notable engreimiento, ignorancia, impudicia, perogrullo, estupidez y ampulosidad» (180). Sin embargo, en ocasiones los vituperios de Poe no parecen tener un carácter personal, ya que la satirización de ciertos escritos no le impide alabar otros trabajos que comparten la misma autoría. En este sentido, si bien el ensayista de Boston se refiere a *Wakondah: The Master of Life* (1841), de Cornelius Mathews, como «esta declamación de trompetas, [...] este



sentimiento sensiblero, [...] esta metáfora desbocada, [...] esta verborrea tortuosa, [...] este ritmo vacilante y perruno, [...] este desvarío y cantinela ininteligibles» (232); no duda en elogiar *Big Abel and the Little Manhattan* (1845) por ser «un libro a todas luces original, original en su concepción, conducta y tono» (233).

Pero, además, el volumen publicado por Páginas de Espuma hace posible la aproximación de sus lectores al pensamiento literario de Poe, tal y como muchas de sus reseñas dejan traslucir. Por ejemplo, al analizar la «Leyenda de Bretaña» —a la que califica como «la mejor obra poética, dentro de las de extensión semejante, que ha producido el país» (197)—, el ensayista muestra su rechazo por el didactismo «demasiado obvio, intrusivo y artificial» (201), que también se hace presente, según el autor, en la poesía de H. W. Longfellow: «No queremos decir que una moraleja didáctica no pueda ser el *trasfondo* de una tesis poética, sino que nunca puede ser expuesta de modo que sea sobre todo un obstáculo, tal como sucede en la mayoría de sus composiciones [cursivas del original]» (28). Por otro lado, también en referencia a la poesía de este último escritor, Poe insiste en la importancia tanto de la unidad compositiva —consistente en evitar la vacilación «entre

dos ideas que habrían sido soldadas en manos del artista hábil en una sola» (16)— como de la verdad poética: «Para transmitir “lo verdadero” se requiere que prescindamos de atender a todos los aspectos intrascendentes. Debemos ser perspicuos, precisos, concisos. Necesitamos concentración en lugar de expansión de la mente. Debemos estar tranquilos, ni apasionados ni excitados» (30).

Finalmente, dentro del largo capítulo dedicado a Longfellow destaca, por su evidente imbricación con el ideario romántico, la reflexión del autor bostoniano acerca del vínculo entre la belleza y la poesía, que, para el literato, tiene como punto de partida la insaciable sed del ser humano por alcanzar un ideal de perfección ubicado más allá del tiempo:

La poesía se ve así como una respuesta —insatisfactoria, es cierto— [...] a una demanda natural e irreprimible. [...] Su elemento primero es la sed de Belleza suprema, una belleza que no le ofrece al alma ninguna de las formas existentes en la tierra de belleza, que, tal vez, *ninguna combinación posible* de estas formas podría producir de modo pleno [cursivas del original] (33).

Sea como fuere, los ensayos de Poe sobre la literatura estadounidense de su época no solo evidencian la



importancia que el escritor concede tanto a la búsqueda de lo bello como al genio poético, sino que, además, permiten vislumbrar que, para el escritor, la creación literaria debía ir indisolublemente ligada al deseo de conformar una literatura nacional que liberase a los nacientes Estados Unidos de la influencia cultural inglesa. En este sentido, la originalidad de una obra se convierte, para el bostoniano, en una condición necesaria para su valoración positiva, como demuestra el siguiente fragmento, que, de acuerdo con una nota al pie, fue probablemente escrito por el propio Poe y que sirve para justificar la alabanza a uno de sus libros de cuentos: «Sin embargo, el hecho de que estemos empezando a emanciparnos de este cautiverio se aprecia en el libro que tenemos ante nosotros [...]. Y todo esto, como hemos dicho, demuestra que estamos escapando de los grilletes de la imitación» (280). Sin embargo, en otros ensayos, el deseo del autor de concebir su país como una «República de las Letras» (330) no obsta para que se detenga en señalar las diferencias entre el norte y el sur estadounidenses, hasta

el punto de criticar a James Russell Lowell por mostrarse excesivamente abolicionista en una de sus obras: «Sus prejuicios sobre el tema de la esclavitud afloran por doquier en su presente libro. El señor Lowell no tiene la honestidad común de hablar bien, ni siquiera en un sentido literario, de cualquier hombre que no sea un abolicionista vociferante» (212).

En resumen, el tercer volumen de los *Ensayos completos* de Edgar Allan Poe debe su interés no solo al hecho de que pone a sus lectores en contacto con la personalidad y el pensamiento literarios del autor, sino también a los numerosos textos que este cita y que nos aproximan a la obra de literatos poco conocidos en España, así como a las creaciones de escritoras estadounidenses como L. H. Sigourney, H. F. Gould o E. F. Ellet. Por consiguiente, el libro de *Páginas de Espuma* se postula como una adquisición manifiestamente recomendable tanto para el público especializado como para todos aquellos lectores que quieran sumergirse en la historia y la crítica literarias de los Estados Unidos del siglo XIX.



González Moreno, Fernando, Jaquero Esparcia, Alejandro y Rigal Aragón, Margarita, eds. (2022), *El libro, de lo material a lo simbólico*, Berlín, Peter Lang, 327 págs. ISBN: 978-3-631-86009-0¹

JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS
Universidad Complutense de Madrid.

La disquisición entre signo y símbolo, entre significado y significante, entre continente y contenido nos lleva a las fuentes mismas de la gnosología de la abstracción que constituye la *humanitas*. Navegar por estas categorías no siempre es sencillo, aunque siempre es gratificante. A lo largo de la historia del pensamiento, el ser humano ha ideado diferentes estructuras e instrumentos que le han permitido que dicha travesía sea más asumible y más fructífera. Sin lugar a dudas, el libro, quizá el invento más trascendente de la historia de la humanidad, destaca entre todos estos instrumentos. A través de los libros, los seres humanos han sido capaces de dejar atrás las tinieblas de la ignorancia y adentrarse en la luz del conocimiento. Mitos como el de Thot dan cuenta de cómo esta creación cambió la historia de los hombres. No en vano, en tiempos recientes, son cada vez más las instituciones académicas que han establecido cátedras, institutos de inves-

tigación y otros centros de estudio semejantes en torno a la materialidad y simbolismo del libro, su historia, etc. Es en este campo, llamado *Book Studies* por los anglosajones, donde se inserta el volumen que aquí se reseña, fruto de una dilatada trayectoria investigadora individual (de sus editores) y conjunta (del Grupo de Investigación LyA, que lo auspicia, y de la Facultad de Humanidades de Albacete -Universidad de Castilla-La Mancha-, donde este se halla incardinado).

El libro, de lo material a lo simbólico trata de aunar un universo creativo que trasciende las fronteras de cualquier cronotopo imaginable, pasando de la Antigüedad a la contemporaneidad y de lo local a lo universal. Los editores, por ende, han llevado a cabo una magnífica labor de recopilación y ordenación de materiales, siguiendo un esquema que intenta respetar la cronología. Sin embargo, el verdadero interés que el volumen puede despertar en el investigador

¹ Esta reseña forma parte de las actividades de los Grupos de Investigación "Poéticas y textualidades emergentes. Siglos XIX-XXI" (Universidad Complutense de Madrid) y "Estudios Interdisciplinarios en Literatura y Arte "-LyA-" (Universidad de Castilla-La Mancha).



(y en cualquier amante de los libros) es la variedad de temas que se abordan entre sus páginas. De ello se desprende que el libro es un instrumento vivo, que evoluciona y se adapta, y que se ha convertido en algo conatural a la experiencia humana, pues sirve tanto para la transmisión del conocimiento antiguo (capítulo de Dana Zaben), como para la especulación y la subversión, como ejemplifican los capítulos de, respectivamente, Luna Moyano Fernández y Arantxa Romero González.

Entre los estudios que se han seleccionado para el volumen es posible encontrar una gran diversidad en su formato y en su objeto de estudio. Por ejemplo, conviven capítulos de corte extremadamente clásico, como análisis bibliográficos (David Carrascosa Cañego) o de representación (Juan Carlos Aparicio Vega), con otros sobre Literatura e ilustración (Pedro J. Martínez Plaza o Nerea Senra Alonso), interdisciplinariedad artística (Ricardo Marín Ruiz) o el cuestionamiento de las bases de la teoría literaria (Berta Ferrer). Aunque esto puede llevar a plantear la posibilidad de una organización alternativa (*peccata minuta* si se considera el valor del volumen en su conjunto), da muestra de cómo una investigación solvente, sólida y con el trasfondo de años de dedicación

puede albergar y dar cabida a expresiones investigadoras de distinta índole.

Es también interesante ver cómo algunos de los capítulos incluidos trascienden la mera naturaleza (material y simbólica) del libro, y ponen al lector frente a realidades extra-bibliográficas. Ponemos por caso los capítulos de Silvia Hermida Sánchez o de Óscar Juan Martínez García, quienes partiendo del libro, recorren derroteros artísticamente alejados del mismo, como la pintura o la arquitectura, creando fructíferas metáforas desde lo textual a lo visual (el camino inverso parece ser el recorrido trazado por el ya mencionado Ricardo Marín Ruiz, pues parte de lo visual goyesco para materializar lo literario de Hemingway).

Hay otros capítulos, de más difícil clasificación formal, que también nos dan una idea de la labor llevada a cabo por los editores, en cuanto a selección, pulido, edición *per se* y colocación en el índice. Entre estos, encontramos textos que nos hablan de meta-bibliografías, como los dedicados a Richard Perceval y a los diccionarios y manuales de conversación, o el de Elena Escuredo, que utiliza la materialidad del libro para trazar una relación de amistad entre dos personalidades de la Edad Moderna.



A esta lista podría añadirse uno de los últimos capítulos del volumen, el firmado por Blanca Torraba Gállego, que pivota entre lo literario y lo referencial en un análisis que trasciende el propio concepto de libro.

En conclusión, como el título del volumen reseñado anuncia, la naturaleza del libro no es ni material ni simbólica, sino que comparte ambas, como si de un Cristo intelectual se tratase, fluctuando entre lo humano y lo divino. Los editores, Fernando González Moreno, Alejandro Jaquero Esparcia y Margarita Rigal Aragón, curtidos en solventes y dilatadas investigaciones sobre las interrelaciones texto-imagen, han sido capaces de dar forma a un volumen que nos vuelve a plantear la pregunta: ¿qué es un libro? O la no menos baladí,

¿para qué sirve un libro? Como los capítulos incluidos en *El libro, de lo material a lo simbólico* demuestran, el libro es y ha sido fuente de conocimiento e inspiración, pero también recipiente de tradiciones y manifestaciones artísticas de distinta índole. No nos cabe duda de que el volumen que aquí se reseña representará buena parte de esos atributos, y dotará al lector y al investigador con nuevas e interesantes herramientas con las que aproximarse a la naturaleza del hecho bibliográfico. El novelista francés Marcel Prévost afirmaba que el hallazgo afortunado de un buen libro puede cambiar el destino de un alma. El volumen que aquí se reseña, si no de un alma, a bien seguro que contribuirá a cambiar (y orientar) el destino de numerosas investigaciones que se sucederán en el futuro.



ESTADÍSTICAS

A fecha 30 de junio de 2023, *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas* ha recibido trece artículos y tres reseñas durante el último periodo. Los artículos han sido sometidos a evaluación a través de doble par ciego por evaluadores externos y revisados por el Consejo de Redacción. De estos artículos, siete han sido rechazados, dos se encuentran actualmente en revisión, están aceptados (y serán publicados en el siguiente volumen) y cuatro han sido publicados en este volumen, junto con tres reseñas.

Recibidos (01-01-2023-30-06-23)	14
Rechazados	7
En revisión	1
Aceptados (sin publicar)	2
Publicados en 2023 (Total)	4
Publicados en 2023 (UAM)	0
Publicados en 2023 (Externos nacionales)	1
Publicados en 2023 (Extranjeros)	3
Reseñas recibidas	3
Reseñas publicadas	3

