

# DE LA METAMORFOSIS A LO ONÍRICO Y EL POSHUMANISMO

NUEVOS ENFOQUES CRÍTICOS

M<sup>a</sup> DEL ROSARIO ÁLVAREZ RUBIO  
PAOLA PRIETO LÓPEZ  
ÁNGELA SUÁREZ-RODRÍGUEZ  
(EDITORAS)



Universidad de Oviedo



**DE LA METAMORFOSIS  
A LO ONÍRICO  
Y EL POSHUMANISMO**



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:  
Álvarez Rubio, M<sup>a</sup> del Rosario, Prieto López, Paola, Suárez-Rodríguez, Ángela (eds.) (2025) *De la metamorfosis a lo onírico y el poshumanismo: nuevos enfoques críticos*. Oviedo. Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2025 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia

Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia.

La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.

Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Financiado por la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC)

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo

ISNI: 0000 0004 8513 7929

Edificio de Servicios - Campus de Humanidades

33011 Oviedo - Asturias

985 10 95 03 / 985 10 59 56

[servipub@uniovi.es](mailto:servipub@uniovi.es)

<https://publicaciones.uniovi.es/>

ISBN: 979-13-88207-12-9

M.<sup>a</sup> DEL ROSARIO ÁLVAREZ RUBIO  
PAOLA PRIETO LÓPEZ  
ÁNGELA SUÁREZ-RODRÍGUEZ  
(eds.)

# DE LA METAMORFOSIS A LO ONÍRICO Y EL POSHUMANISMO

*Nuevos enfoques críticos*



Universidad de Oviedo



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE LITERATURA GENERAL  
Y COMPARADA



## Introducción

A lo largo de la historia de la literatura, la imaginación ha recurrido a tres grandes motivos para explorar los límites de lo humano y proyectar otros modos de existencia: la metamorfosis, lo onírico y la hibridación poshumana. La metamorfosis permite pensar la transformación vital, la resistencia social y la creación artística; lo onírico abre un espacio simbólico donde la subjetividad, la memoria y el deseo se entrelazan en narrativas poéticas o fantásticas; y la hibridación poshumana interroga el presente y el futuro en un mundo marcado por la convivencia entre humanos, tecnologías y otras formas de vida. Este volumen traza un recorrido crítico y comparado por estas tres dimensiones, mostrando cómo, lejos de ser simples recursos narrativos, constituyen herramientas conceptuales para repensar la identidad, las relaciones de poder y los imaginarios culturales.

La primera sección del volumen se centra en la metamorfosis, entendida como transformación o tránsito. Desde la tradición clásica hasta la experimentación postmoderna, lo metamórfico ha permitido explorar los límites de lo humano, acceder a la revelación de la conciencia en contacto con lo sagrado, cuestionar jerarquías sociales y de género, desestabilizar certezas ontológicas y proyectar futuros posibles. Desde los cuentos de hadas victorianos hasta la narrativa contemporánea, pasando por la huella clásica de Ovidio y las reescrituras de Kafka, la transformación se manifiesta como metáfora de tránsito, muerte y renacimiento, resistencia frente a la opresión o ansiedad de la influencia. Los capítulos aquí reunidos exploran cómo la mutación –física, simbólica o literaria– se convierte en un núcleo narrativo que ilumina tanto los procesos de autodescubrimiento como la crítica social y cultural.

El capítulo de **Pilar Vega Rodríguez** abre la colección con un estudio del tratamiento personal de la metamorfosis en la narrativa de George McDonald como núcleo estructural de sus cuentos de hadas para niños (*At the Back of the North Wind*, *The Princess and the Goblin*, *The Princess and Curdie*) y de sus complejos cuentos de hadas para adultos (*Fantastes*, *Lilith*). Autor católico muy célebre en su tiempo, amigo de L. Carroll y miembro del círculo literario de Matthew Arnold y John Ruskin, McDonald, creador del género llamado “fantasía sagrada”, ejerció una influencia grande y evidente en las obras de Tolkien y de C.S.Lewis. De entre la variedad de tipologías y de significados de metamorfosis que son convocados, se

destaca la huella de Novalis en el autor y el valor metafórico de la transformación como genuina expresión de la conciencia humana en su relación con el otro y como revelación del yo interior, que surge de la muerte del yo anterior.

En continuidad con esta idea de trascendencia vital, **Alejandro Martínez Sobrino** analiza la concepción que el poeta latino Ovidio, convertido en personaje central de la novela *Dios ha nacido en el exilio* (1960) del rumano, también exiliado, Vintila Horia, tiene de la importancia crucial y premonitoria en su vida de su propia obra *Las Metamorfosis*. A partir de la propia experiencia del autor y de las relaciones entre las obras ovidianas y su proyección en la materia novelística, se aborda el proceso del descubrimiento por parte del protagonista del mensaje de Jesús, a través de sus vínculos con la doctrina pitagórica, y de su consuelo final por un destierro sin retorno en las orillas del Mar Negro.

La metamorfosis adquiere también una dimensión social y crítica. **Andrés Montaner Bueno**, a través del análisis de «La insólita Irene» (1975) de José Alcántara Almánzar, examina cómo la literatura fantástica puede articular una crítica social. Tras situar al autor en tres corrientes narrativas —neorrealismo social, psicológico y fantástico-grotesco—, su capítulo aborda el machismo como fenómeno cultural y sus efectos destructivos. La metamorfosis, como recurso característico del género, cobra especial relevancia en el relato de Irene, que busca liberarse de la opresión patriarcal transformándose en mariposa. El estudio muestra cómo lo fantástico funciona como metáfora de emancipación y resistencia.

Siguiendo este enfoque de género, el artículo de **Elena Ramírez Sáenz** analiza el relato «The Virgin of the Seven Daggers» de Vernon Lee a partir de las metamorfosis identitarias que experimentan sus personajes. En particular, la decapitación y conversión espectral de Don Juan, leídas como metáfora de castración, así como el estudio detallado de la presencia de cuerpos castrados en el relato, revelan la fragilidad de las masculinidades hegemónicas y la insuficiencia de los rígidos binarismos de género de la sociedad victoriana. Las figuras femeninas —la Virgen de los Siete Puñales y la Infanta de la Alhambra— se configuran como fuerzas transformadoras capaces de desestabilizar el orden patriarcal y de abrir posibilidades para la reconfiguración de poder e identidad femenina. De este modo, la autora del artículo anuncia el eje central de su análisis: la manera en que Lee recurre a la narrativa gótica y lo fantástico para desestabilizar las jerarquías patriarcales y articular subjetividades alternativas. Estas operaciones narrativas dialogan, finalmente, con la experiencia vital y la escritura de Lee, marcadas por una constante problematización de las categorías normativas de género.

La metamorfosis se extiende también a la figura del artista y la literatura metaficcional. **Chrysoula Titi** propone un estudio comparativo entre «Un artista del hambre» (1922) de Franz Kafka y «El Cocodrilo» (1949) de Felisberto Hernández,

dos relatos donde el artista se convierte en espectáculo frente al público. En ambos casos, los protagonistas experimentan la precariedad y la incompreensión social, quedando reducidos a mercancías o excluidos por completo. El análisis revela la codependencia conflictiva entre artista y espectador, marcada por la lucha de poder y el desinterés colectivo. Así, la metamorfosis del creador se entiende como una adaptación forzada a un mundo dominado por placeres efímeros.

También partiendo de Kafka, **Ainoa Begoña Sáenz de Zaitegui Tejero** propone una lectura de *Gregorio, el insecto* de Javier Tomeo como reescritura metaficcional de *La metamorfosis*, donde la literalidad del debate sobre qué insecto es Gregorio Samsa desplaza las interpretaciones convencionales de la obra. A través del diálogo del narrador con su *alter ego*, la autora explora cómo Tomeo construye un espacio narrativo en el que la diferencia, la soledad elegida y los límites del lenguaje revelan tanto la imposibilidad de escapar de la identidad como la necesidad de duplicarse para sostenerla. Esta aproximación permite entender el relato no sólo como imitación u homenaje crítico, sino también como un gesto de revisionismo literario que, en clave bloomiana, responde a la ansiedad de la influencia, situando a Tomeo en un terreno propio, donde lo extraño deja de ser anomalía para convertirse en resistencia creativa.

La segunda parte de este volumen aborda lo onírico como espacio privilegiado de imaginación, revelación y cuestionamiento. El sueño, lo fantástico y lo simbólico configuran universos narrativos donde se desdibujan las fronteras entre realidad y ficción, entre lo íntimo y lo colectivo. Desde la escritura poética y ecocrítica hasta la autoficción, la crítica cultural y los diálogos interdisciplinarios con las artes, los capítulos de este bloque muestran cómo lo onírico opera como estrategia literaria para explorar la memoria, el deseo, la subjetividad y los vínculos entre lo humano y su entorno.

**Montserrat López Mújica** abre esta sección analizando el universo literario de la escritora suiza Corinna Bille, caracterizado por su atmósfera onírica y simbólica. Desde una perspectiva ecocrítica, el capítulo estudia obras como *La Fraise noire* (1968) o *La Demoiselle sauvage* (1974), donde la naturaleza se erige en protagonista y espacio de revelación existencial. La prosa de Bille entrelaza lo poético con lo fantástico para explorar el amor, la muerte y la espiritualidad. En este sentido, sus relatos ofrecen una reflexión profunda sobre el vínculo entre humanidad y entorno.

**Noelia S. García**, por su parte, analiza *Paraíso inhabitado*, de Ana María Matute desde una perspectiva de género a partir del concepto de autoficción de Serge Dubrovsky. El artículo examina, por un lado, los aspectos formales que permiten situar la novela dentro de este género y, por otro, la función de los diferentes espacios narrativos y del universo onírico de la protagonista. Estos elementos se revelan fundamentales en su proceso de aprendizaje y autoconocimiento, cuya construc-

ción identitaria se articula en torno a la autodefinición como una «chica rara» en contraste con los códigos morales y los valores de la burguesía a la que pertenece.

De manera complementaria, **Julio Mármol Andrés** se centra en *El hombre sentimental* (1986) de Javier Marías, novela en la que lo onírico adquiere un papel esencial pese a las críticas del autor hacia este recurso. A través de la voz del narrador, El León de Nápoles, los sueños se convierten en instrumentos para reinterpretar el pasado amoroso y enfrentar el abandono. El análisis destaca la fusión de sueño y vigilia como un modo de cuestionar las fronteras entre realidad y ficción. Desde esta perspectiva, lo onírico se revela como vía posmoderna de reflexión sobre memoria e identidad.

Lo onírico también se vincula con la experiencia artística y social. **Eduardo San Martín Fermín** ofrece una perspectiva interdisciplinaria mediante un análisis comparativo entre la novela epistolar *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, de Jean-Jacques Rousseau y el arte rococó. La dimensión onírica presente en ambos se revela a través del escapismo, la idealización de la naturaleza, la exaltación de las emociones y la creación de espacios utópicos. El artículo demuestra cómo arte y literatura, a pesar de sus diferencias, convergen en la búsqueda de mundos embellecidos que permiten tanto trascender la realidad cotidiana como ejercer una mirada crítica sobre ella.

**Miguel Santos Cuesta**, por su parte, reivindica el valor literario y cultural de la obra de Terenci Moix, frente a su imagen pública como personaje mediático. A través del análisis de lo onírico que realiza en su revisión de *Amami, Alfredo!* (1984) y en la llamada trilogía madrileña, Santos Cuesta examina cómo este aspecto influye no solo en la propia construcción de la identidad de sus personajes, sino también como crítica social y cultural.

Finalmente, **Estibaliz Ania Valle Ruiz de Garibay** ofrece una lectura de *Historia de una terraza* (2024) de Hilary Leichter, desde la perspectiva del espacio literario como lugar de tránsito y transformación. A través del análisis de escenas significativas, se muestra cómo los espacios arquitectónicos se convierten en depositarios de afectividad, memoria y deseo. El estudio dialoga con teorías de Bachelard, Coccia y Yi-Fu Tuan para iluminar la experiencia poética y emocional del habitar. La novela revela cómo lo cotidiano y lo fantástico se entrelazan, haciendo del hogar un umbral hacia nuevas dimensiones vitales.

El recorrido culmina con el poshumanismo, donde la metamorfosis y lo onírico se proyectan hacia la interacción entre humanos, máquinas y seres híbridos. **Juan Miguel Zarandona** examina la serie *Robots in Time* (1993-1994) de William Wu, discípulo de Asimov, cuyas líneas temáticas continúa, compartiendo así responsabilidad autorial. En particular, el tomo *Invader* (1994), novedoso en propuestas narrativas y en interpretaciones pioneras de los planteamientos y dilemas éticos actuales sobre el conflicto entre el poder y necesidad de protección del humano y

la iniciativa y los límites de acción del robot. Esta novela combina originalmente sobre la vieja y fascinante materia artúrica dos motivos fértiles y modernos: la máquina del tiempo y el distopismo. Para el estudioso supone un ejemplo de la etapa híbrida de coexistencia y colaboración entre robots y humanos, de transición entre el humanismo occidental y el poshumanismo, y que llama *tecnohumanismo*.

**Mario Millanes Vaquero** aborda el análisis en torno al significado de evolución y de metamorfosis en la trilogía *La estirpe de Lilith* (*Amanecer* (1987), *Ritos de madurez* (1988) y *Imago* (1989) de Octavia Butler, representante de la ciencia ficción y «madre del afrofuturismo», y partiendo principalmente de los cuestionamientos sobre clase, género, poder y raza. Las relaciones con la otredad desde distintos ángulos (las fusiones controladas entre una humanidad en vías de extinción y una raza alienígena superior (los oankali) que lucha por su supervivencia) constituyen asimismo la base de la reflexión: la creación de un mundo diferente e híbrido entre organismos para sobrevivir y coexistir, el problema de la identidad y el ejercicio del poder (fuerza, inteligencia y sexo) para seducir y manipular. La reflexión de la escritora comporta igualmente una lectura social de la contemporaneidad y una lección moral sobre la necesidad de la tolerancia y su ejercicio incansable.

En línea con las narrativas poshumanas, **Hayam Abdou Mohamed** examina las técnicas narrativas de *Membrana* (2021), de Jorge Carrión, obra narrada por una inteligencia artificial en un futuro distópico. El capítulo destaca la estructura fragmentaria, el cruce entre lo novelesco y lo ensayístico y el uso de documentos ficticios como recursos que amplían las fronteras del género. Apoyándose en teorías de la ciencia ficción y del poshumanismo, se interpreta la novela como un modelo emergente de narrativa tecnológica. Así, *Membrana* se presenta como exploración de nuevas formas literarias en la era digital.

Por último, el capítulo de **Miguel Rodríguez García** explora el devenir animal en la cultura española del siglo XIX a través de tres figuras clave: licántropos, sacamantecas y hombres salvajes. Desde la perspectiva de la teriofilia cultural y mediante una tipología de animalidad positiva, negativa y ambivalente, se analizan relatos y representaciones en prensa, literatura popular y folclore. El estudio aborda casos reales –como Manuel Blanco Romasanta o Juan Díaz de Garayo– junto con ficciones sobre niños ferales y seres híbridos entre lo humano y lo bestial. Estas figuras poshumanas revelan la persistencia de imaginarios híbridos donde la frontera entre humanidad y animalidad se torna ambigua.

En conjunto, los capítulos muestran cómo la metamorfosis, lo onírico y la hibridación no solo constituyen estrategias literarias, sino también herramientas para repensar identidad, sociedad y relaciones humanas en un mundo en constante transformación. Desde el mito clásico hasta la ficción contemporánea, desde la

búsqueda de autodescubrimiento y trascendencia religiosa o las incursiones en el mundo fantástico gótico hasta la autoficción y el poshumanismo, las diferentes y variadas transformaciones que se analizan en este volumen invitan a reconocer en la literatura un multiforme espacio de tránsito, de resistencia y también de acceso a otros mundos.

# *Fantasías fééricas en el trance de la metamorfosis.* *Los cuentos de George MacDonald*

por PILAR VEGA RODRÍGUEZ

*Universidad Complutense de Madrid*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5014-6855>

## INTRODUCCIÓN

George MacDonald fue un autor muy célebre y respetado en su tiempo, contemporáneo y amigo de Lewis Carroll y miembro del círculo literario de Matthew Arnold y John Ruskin. Su obra es extensa, más de cincuenta títulos entre novelas, cuentos, poemas y ensayos de crítica literaria, además de los numerosos sermones que escribió para la comunidad congregacionista, de la que fue pastor. A su educación calvinista sumó su veneración por el folklore de la tradición escocesa y la afición por los cuentos de hadas alemanes y de los visionarios románticos Novalis y William Blake, a los que leyó detenidamente durante su formación en el King's College. Todas estas influencias explican el género inaugurado por MacDonald, que ha sido dado en llamar «fantasía sagrada», porque hace compatible el misterio, la belleza, las construcciones simbólicas y las referencias bíblicas. Las propuestas simbólicas y mitopoéticas de MacDonald presuponen un lector que conoce bien la Sagrada Escritura y que puede establecer relaciones intertextuales entre sus cuentos y diversos pasajes de la Biblia. Sin embargo, sus textos son de tal profundidad y riqueza que continúan resonando con eficacia en públicos que no pueden reconocer los puntos de referencia del escritor (Shaley 2004). Hasta entonces, las hadas y el cristianismo solo habían coincidido en las leyendas artúricas y en el romance épico, por lo que el reto de la fantasía sagrada que inauguró MacDonald supuso una auténtica innovación. El escritor creía firmemente que los cuentos de hadas eran la herramienta más adecuada para sortear los prejuicios del racionalismo. La imaginación despierta el asombro y enseña a mirar la realidad de modo inédito, conduciendo a los lectores de cualquier edad hacia la reflexión sobre lo que está más allá de lo visible. Esto es lo que desarrollarían más

tarde C. S. Lewis y J. R. Tolkien, para quienes MacDonald fue el maestro de una fantasía nutrida del anhelo de la belleza y la inmortalidad. Fairyland es el lugar de la magia, lo que para Tolkien no significó el artificio de doblar la naturaleza del mundo primario sino el estado de ánimo que permitía generar el encantamiento: esa experiencia de vivir en un mundo secundario en la que todos nuestros deseos humanos pueden colmarse.

En los cuentos de hadas la metamorfosis es el vehículo primordial para la omnipotencia del deseo. Tomando en cuenta el significado etimológico de la palabra, entendemos por metamorfosis la transformación radical por la que un personaje o un objeto deviene otro completamente distinto. Este cambio puede ser solo externo y físico o bien puede implicar una modificación sustancial que comprenda la intimidad de un sujeto. Y a la inversa, se puede producir una transformación de intimidad que no afecte a la forma del personaje u objeto: esto es lo que sucedería en la metempsicosis. En cualquier caso, siempre la metamorfosis supone una grave infracción de las leyes de la naturaleza del mundo en que vivimos, una excepción sobrenatural y milagrosa que introduce en un nuevo estado, desconocido, peligroso y tal vez mudable. En principio, no es un proceso que puedan poner en marcha los seres humanos con sus solas fuerzas. Normalmente algo externo lo inicia, por lo general una excepción mágica. Y en el caso de que la transformación pudiera promoverse de modo interno en el sujeto, habría que conceder a este personaje un poder extraordinario y sobrenatural.

La metamorfosis en los cuentos de hadas de MacDonald es la fantástica; es decir, la que adviene de modo visible a una entidad y contra las leyes del mundo primario que comparten lector y creador. Aunque, como se dirá más tarde, la metamorfosis significa en MacDonald un proceso de recreación interior, una transformación del yo, no pueden entenderse estos episodios como una mera evolución psicológica o emocional de los personajes. Se trata de metamorfosis realmente ocurridas y a la vez contrarias a las normas de lo real. De modo general, la metamorfosis fantástica puede operar la transformación del humano en animal, planta u objeto, o a la inversa, del objeto, planta o animal a lo humano. Puede ser reversible o permanente, producirse de modo súbito o progresivo, de modo cíclico o en una sola ocasión, concluir en una transformación o reproducir cambios sucesivos. En cuanto a las circunstancias en que se produce la metamorfosis, puede tener lugar de modo gradual o a través de elementos transicionales, ante espectadores o de modo privado. Y, finalmente, cabe preguntarse qué es lo que la produce y a qué nuevo estado conduce: si es un actor externo (mágico) el que

---

<sup>1</sup> En su conocido ensayo *On fairy stories*, publicado en un volumen de homenaje a Charles William en 1947.

obra la metamorfosis o si es la naturaleza privilegiada del propio metamorfos lo que induce el cambio; y también, si el resultado es una regresión o degeneración (cuando el metamorfoseado desciende en su estatuto ontológico) o, al contrario, una transfiguración (en el caso de que la metamorfosis lo eleve sobre su naturaleza de origen). Las posibilidades y modalidades del proceso de metamorfosis son, como se ve, innumerables.

En las narraciones de MacDonald la metamorfosis la experimentan generalmente los humanos y suelen desarrollarse bien como una transfiguración de la forma humana, o bien la transformación del humano en animal. En los dos casos, la metamorfosis no la impulsa una fuerza externa sino que es producida voluntariamente por el propio sujeto, ya sea de forma instantánea o progresiva. Son generalmente transformaciones reversibles y pocas veces sucesivas, y su papel suele ser la revelación de la identidad auténtica del personaje. Por esta razón, las metamorfosis de humanos en animales no siempre significan degradación o castigo.

Pero hay también en los cuentos de MacDonald ejemplos, no muy numerosos es verdad, de la transformación en humanos de animales o árboles no siempre cumplidas sino solo apuntadas como desarrollo futuro.

## DEL VIENTO DEL NORTE A LA MAGNA MATER

Comencemos hablando de *At Back to the North Wind* (1868), que podría traducirse como *Más allá del Viento del Norte* o *A la Espalda del Viento del Norte*. Si aceptamos la primera traducción, lo que está más allá es la región de los hiperbóreos, un lugar donde sopla el viento sur y decae el norte, un espacio que en la novela de MacDonald es muy similar al limbo o al purgatorio. Allí la gente es feliz, pero espera de continuo la llegada de alguien.

Hasta ese lugar viaja un niño pequeño llamado Diamante, colgado en una especie de nido que el Viento del Norte ha trenzado en sus larguísimos cabellos, donde el pequeño está seguro de todo riesgo e inclemencia: por eso el título de la novela también podría traducirse como *A la espalda del Viento del Norte*. Este viento es una mujer muy hermosa, que desde el inicio del relato solicita la amistad del pequeño Diamante y le propone misteriosas aventuras. Como corresponde a un viento, cambia de forma frecuentemente, de hecho, le hace prometer a Diamante que no se soltará de su mano en esos viajes aunque la vea transformarse en tigre o en serpiente.

Esto ocurre solo una vez, cuando Viento del Norte se enfada con el niño porque no quiere caminar, y entonces se transforma en araña, comadreja, gato,

leopardo, jaguar y tigre de Bengala<sup>2</sup>. Pero, generalmente, Viento del Norte se mantiene en la figura de una dama alta y delgada, de una niña tan pequeña como Diamante, e incluso se convierte en una gigante que casi roza las estrellas, aunque otras veces aparezca tan minúscula como una libélula. Según le explica Viento del Norte, si Diamante está seguro de cuánto le ama, no debe tener miedo ni desconfiar cuando ella adopte figuras sorprendentes o atemorizadoras, porque continúa siendo la misma amiga que tanto le quiere. La dama del viento siempre tiene misiones que cumplir, algunas terribles, que escandalizan a Diamante, pero según le dice, ella tiene que obedecer las órdenes de una lejana canción que escucha desde el principio de los tiempos, y que cada vez está más próxima. Con todos estos viajes y aventuras Viento del Norte quiere hacerle desear ese lugar que está más allá de sí misma. Por eso pone a prueba su valentía, su fe inquebrantable en lo maravilloso y lo dispone al amor y la generosidad.

Por fin, el Viento del Norte le conduce a su propia morada, ese lugar donde ella no puede entrar a no ser que se disponga a dejar de ser ese viento, pues no es posible soplar hacia el norte si ya se ha llegado allí. Diamante ingresa en el país que está más allá y pasa allí siete días que le parecen siete años, durante los cuales ha estado gravemente enfermo en el mundo real, sumido en el delirio de la fiebre. Después de la experiencia, la dama del viento lo devuelve a su casa y por mucho tiempo no volverá a saber nada más de ella. Ocurren mientras tanto muchas cosas a la familia de Diamante, entre otras el nuevo empleo de su padre, el establecimiento de la familia en Londres y el nacimiento de dos hermanitos, situaciones en las que el niño da prueba de la bondad de su corazón y de su alegría, como no podría ser de otro modo cuando se ha visitado la región que está más allá del Viento del Norte. Desde el recuerdo de lo que vivió allí el niño adquiere una sabiduría inusual que puede confundirse con la simpleza. Su carácter angelical le gana el afecto de todos los que le conocen, y también la compasión, pues la gente empieza a decir que es «un bebé de Dios», un niño sin demasiado juicio, un «bobo». Hasta el día en que Viento del Norte regresa a encontrarse con Diamante, y entonces tendremos noticia de otros nombres por los que también se la conoce, Mala Suerte, Mala Oportunidad, o incluso la Segadora.

Es interesante comprobar la relación que MacDonald establece entre nombre, identidad y apariencia. Los tres elementos guardan relación estrecha con la percepción individual y las metamorfosis que se plantean. En una ocasión Viento del Norte se transforma en loba para llamar la atención de una niñera que no estaba cuidando de un bebé. En absoluto el Viento quería dañarla, pero tuvo que atemorizar a la mujer para que ella atendiese a sus deberes, ya que esa era la única

---

<sup>2</sup> Cap. 11. *How Diamond got home again.*

aparición a la que prestaría atención<sup>3</sup>. Cada uno tendrá una visión distinta de Viento del Norte, parece decir MacDonald, dependiendo de su situación espiritual. En todo caso, las transformaciones de Viento del Norte no implican la magia. No hay una causa desconocida y caprichosa, ni un poder subrepticio que explique sus metamorfosis más allá de la inteligencia de las leyes naturales y la cooperación con la Providencia. Son a la vez autotransformación y transfiguración.

Un personaje similar a la misteriosa Viento del Norte proponen las novelas *The Princess and the Goblin* (1872) y *The Princess and Curdie* (1883). Se trata de la anciana-sabía que vive en la torre del palacio y se presenta ante la princesita Irene como su tatarabuela. Esta mujer es una anciana hermosa y buena, de piel suave y blanca, larga melena, blanca como la nieve y ojos azules que expresan su sabiduría. El argumento de la primera novela, *The Princess and the Goblin*, es el plan de secuestro que los trasgos han trazado para raptar a Irene, pues quieren casarla con Harelip, el hijo del rey de los trasgos; ya que, según la tradición, la reina de los trasgos debe ser humana. La anciana princesa guiará al joven minero Curdie para que logre impedirlo. En la continuación, *The Princess and Curdie*, lo que la anciana encomendará a Curdie es de nuevo la salvación de Irene y también de su padre, el rey, traicionados por los cortesanos de palacio.

La abuela de Irene cambia de forma a lo largo de los dos relatos e incluso se hace invisible. Así ocurre en la primera novela, cuando la pequeña Irene lleva a Curdie a conocer a la tatarabuela y el niño no ve a nadie en el aposento. Pero en la medida en que aumenta su fe en lo que le dice su amiga Irene, Curdie podrá reconocer a la anciana en sus diversas apariciones. Unas veces se presenta como una araña zanquilarga y vaporosa, otras una viejita frágil muy pequeña, a veces como una joven ataviada con un traje de terciopelo verde o una anciana campesina vestida de rojo oscuro, o también como una mujer alta y fuerte, grandiosa, peinada con trenzas de cabello blanco y plateado. En la cámara del rey tomará el aspecto de una mujer alta, grande y fuerte como una titánide («She was large and strong as a Titaness»)<sup>4</sup>, y en las cocinas de palacio se ocultará bajo la figura de una joven criada que finalmente se transforma en una hermosa princesa, vestida de púrpura real, coronada de diamantes y rubíes (Manlove 2007).

Según le revela la vieja princesa a Curdie en la segunda novela, al igual que son muchos sus ropajes, también lo son sus nombres. Para Curdie es la señora de la Luna o la Dama de la Luna Plateada. Para Irene es la gran madre más que abuela, pero los mineros la llaman Old Mother Wotherwop y bruja malvada. Todos estos nombres y juicios dependen de cómo sea quien la ve. Para quienes la aman y

---

<sup>3</sup> Cap. 3. *Old Diamond*

<sup>4</sup> Cap. 31. *The Sacrifice*.

confían en ella se revela de modo glorioso, y esta revelación les mueve a continuar confiando en ella después, sea cual sea el aspecto con que se presente. Para los que no creen en ella y son orgullosos y tercos puede resultar peligrosa y maligna. Así lo explica la princesa a Curdie:

It would want thousands more to speak the truth, Curdie; and then they could not. But there is a point I must not let you mistake about. It is one thing the shape I choose to put on, and quite another the shape that foolish talk and nursery tale may please to put upon me. Also, it is one thing what you or your father may think about me, and quite another what a foolish or bad man may see in me. (MacDonald 1908: 77)

La anciana princesa cuenta con atributos específicos: cuida de sus palomas blancas como la nieve, hila en una rueca de fuego que gira y destella luces azules y dulces sonidos, canciones que evocan imágenes de la naturaleza y la historia y hablan del día en que en que los durmientes se levantarán, del cual nadie sabe el día ni la hora (Mateo 24: 36). Sostiene a los personajes con el cabo de una madeja de seda por el que pueden moverse sin peligro por las entrañas de la mina, y la luz de la gema de su corona brilla como una antorcha en la oscuridad orientando a los que se pierden. Todos estos signos la identifican con el patrón arquetípico de la Magna Mater, símbolo ctónico pagano de la fertilidad y la fuerza creativa de la Naturaleza. En efecto, el techo de la habitación de la vieja princesa parece la bóveda celeste, está lleno de estrellas; las margaritas, la hierba y el musgo trepan por las patas de su trono, y en el centro de su aposento cuelga una lámpara redonda y brillante como la luna. Pero la anciana sabia de MacDonald, que aparece también en otras de sus novelas, representa principalmente la sabiduría, el conocimiento de la verdad profunda sobre el yo y el mundo, la imaginación incluso, y por supuesto la fe y la presencia de Dios. No faltan en la narrativa de MacDonald las teofanías, generalmente encarnadas por personajes femeninos. Y en este sentido podría añadirse, como ya sugería *A la espalda del Viento del Norte*, que solo es posible reconocer las intervenciones de Dios cuando se confía en que su acción es bondadosa, aunque no siempre resulte comprensible (Bubel 2006: 15). La tatarabuela se llama Irene, como su nieta, nombre lleno de sugerencias. Transfigurada en diversas apariencias, la paz de Dios siempre triunfa de todas las adversidades.

En conclusión, las metamorfosis de la vieja princesa suponen una especie de emanación o corporización de una identidad inasible: revelan todo lo que ese arquetipo puede ser para quien la contempla, y en función de la subjetividad de quien asiste a esa transformación. La princesa está siempre disponible para quien acude a ella y su misión es la de velar y conducir a los personajes hacia la felicidad y el bien.

## DEMORFOSIS EN *THE PRINCESS AND THE GOBLIN* Y *FANTASTES*

En los ejemplos que hemos analizado se producen, además de la transfiguración de un personaje, algunas metamorfosis de lo humano en animal sin que pueda advertirse signo de retroceso o degradación en este cambio. Sin embargo, también pueden señalarse varios casos de demorfosis.

En *The Princess and the Goblin* se sugiere, por ejemplo, que los trasgos fueron alguna vez seres humanos que, en algún momento, decidieron aislarse de sus congéneres para fundar un reino subterráneo, llevándose consigo a las profundidades sus animales domésticos y otras especies naturales. Con el curso de las generaciones estos animales fueron transformándose en especies extrañas y descoyuntadas, mezclando entre sí sus rasgos, e incluso desarrollando en sus semblantes cierto parecido con los humanos. Ahora estas grotescas criaturas híbridas están más allá de toda ley de proporción y de toda clasificación: por lo tanto, el lenguaje no puede describirlas. Son «los feos», como los llama MacDonald, resultado del mismo proceso evolutivo de sus amos, pero a la inversa. Cuando los trasgos son expulsados de la mina, estas monstruosas criaturas quedan libres y viven en la montaña. Lina es una de ellas, una «horrible mass of incongruities», con un cuerpo corto, patas elefantiásicas, una cola extremadamente larga y gorda y una cabeza de oso polar o serpiente, con dientes como carámbanos y que se comporta como un perro.

Hay que decir antes de nada que en los relatos de MacDonald los animales son personajes habituales y colaboran estrechamente en las gestas de sus héroes, es decir, obtienen una consideración muy positiva y en ocasiones hasta más favorable que la que se dispensa a los personajes humanos (Young 2013). En *The Princess and Curdie* la horrible Lina, por ejemplo, se convierte en mascota de la anciana princesa y secundariamente en el auxiliar mágico de Curdie. Sin embargo, en esta novela se analiza el proceso de degradación de lo humano en animal. Como recuerda la vieja princesa, si tomamos en serio lo que un filósofo reciente ha defendido, que los hombres fueron antes animales, la consecuencia es que en el ser humano existe la tendencia a regresar a su estado primitivo, porque en cada uno de nosotros pervive una bestia interior:

But there is another thing that is of the greatest consequence—this: that all men, if they do not take care go down the hill to the animals' country; that many men are actually, all their lives, going to be beasts. People knew it once, but it is long since they forgot it. (MacDonald 1908: 94)

Esto es algo que todo el mundo sabía antes, pero que desde hace algún tiempo se ha olvidado. Para MacDonald el animal y la bestia no son exactamente lo

mismo. El primero responde a reglas naturales, la segunda conlleva gigantismo, monstruosidad y se encuentra peligrosamente cerca de lo humano. De esta segunda condición es de la que el ser humano necesita prevenirse, dice la princesa, y por eso muchos a lo largo de su vida no han sido verdaderamente humanos. Y cuanto más cerca está un hombre del estado animal menos puede reconocerlo. De poco serviría tratar de hacerle comprender su estado, la verdad sonaría como el peor de los insultos y la historia de la bestia interior como un cuento de viejas:

I don't say there are no cases in which it would be of use, but they are very rare and peculiar cases, and if such come you will know them. To such a person there is in general no insult like the truth. He cannot endure it, not because he is growing a beast, but because he is ceasing to be a man. It is the dying man in him that it makes uncomfortable, and he trots, or creeps, or swims, or flutters out of its way—calls it a foolish feeling, a whim, an old wives' fable, a bit of priests' humbug, an effete superstition, and so on. (MacDonald 1908: 96)

Es lo que en cierto sentido le ha ocurrido al propio Curdie. Tras sus heroicas hazañas en la primera novela, cuando aún era un niño, Curdie ha ido descuidándose y convirtiéndose en un joven egoísta. Hasta el día en que el personaje da muerte a una paloma por puro capricho. Entonces recapacita en lo que ha hecho y se siente afligido por haber sido capaz de una maldad arbitraria. Ese es el momento en que descubre a lo lejos la luz de la antorcha en la torre de la vieja princesa y se encamina hacia allí para pedirle que cure al ave. La princesa revive el pájaro y purifica las manos de Curdie sumergiéndolas en una hoguera de rosas. Es decir, transfigura esa intimidad que empezaba a descender al reino animal.

Para la misión que la vieja princesa va confiar a Curdie es necesario que el joven sea capaz de reconocer quién es verdaderamente humano, porque toda la corte se ha hecho malvada y deshonesto, en especial los servidores de palacio, que están envenenando al rey lentamente para quedarse con su reino. Curdie debe salvar a la princesita Irene y a su padre. Una vez purificado en la hoguera de rosas la anciana princesa concede a Curdie la capacidad de reconocer, cuando estreche la mano de alguno de sus semejantes, cuál es la bestia interior que se aloja en él; así podrá rescatar en la corte a los que aún continúen siendo humanos.

Después de recibir este don, Curdie acaricia la pata de Lina y percibe que en ella se oculta la mano de un niño. Es decir, comprueba una metamorfosis inversa, de animal en humano. Será Lina quien atraiga a otros cuarenta y nueve monstruos para luchar en la batalla final que salvará a Irene y el rey. De todos los cortesanos Curdie solo podrá salvar a tres, los únicos que todavía eran humanos.

Como es posible comprobar en los ejemplos que hemos mencionado de la serie *Curdie*, el sujeto es el único responsable de esa transformación y no algún poder externo, benéfico o malvado. En estos casos la metamorfosis es un cambio

no instantáneo sino de larga duración, que no siempre es posible percibir por un testigo casual y en el que se manifiesta gradualmente el yo interior.

Con relación a la metamorfosis desde el mundo vegetal al humano MacDonald plantea un episodio de este estilo en *Fantastes. A Faerie Roman for Men and Women* (1858). Como ya hemos visto en otros relatos, el nombre del protagonista es significativo: Anodos, el que no tiene camino, cruzará el umbral de la fantasía mientras lee un cuento de hadas, y en la región de Fairyland deambulará sin objetivos y sin más orientación que su propio capricho. Los que entran en este país no pueden volverse atrás, únicamente pueden caminar hacia delante hasta que recuperen el lugar por donde entraron desde el mundo humano. El camino a ninguna parte se convertirá en trayecto hacia una nueva comprensión del mundo real.

Pues bien, una de las primeras elecciones de Anodos le lleva a entrar en una cabaña del bosque donde una joven le pondrá en aviso contra Ash, espíritu maligno que habita en los fresnos y tiene la forma de una garra animal. Poco después, cuando Anodos continúe su camino por el bosque se topará con él. Del ataque de Ash le libraré la protección de un haya, espíritu femenino que lo abraza cálidamente y lo envuelve en sus cabellos mientras dice «puedo amarlo, aunque él sea un hombre y yo nada más que un haya». La profecía del bosque asegura que algún día todos los árboles serán hombres y mujeres. Bajo el haya, Anodos escucha estas palabras: «I may love him, I may love him; for he is a man, and I am only a beech-tree» (MacDonald 1871: 63). Pero él descubre en el árbol una mujer encantadora y le pregunta:

Why do you call yourself a beech-tree? I said.

Because I am one she replied, in the same low, musical, murmuring voice.

You are a woman, I returned.

Do you think so? Am I very like a woman then?

You are a very beautiful woman. Is it possible you should not know it? (MacDonald 1871: 63)

Entonces el árbol le confiesa la profecía que se cuenta en el bosque:

For there is an old prophecy in our woods that one day we shall all be men and women like you. Do you know anything about it in your region? Shall I be very happy when I am a woman? I fear not, for it is always in nights like these that I feel like one. But I long to be a woman for all that. (MacDonald 1871: 63).

Pero, más adelante, la imprudencia de Anodos le hará prisionero de esta sombra, cuando en otra cabaña se atreva a hurgar en un armario cuyo fondo es la noche. Y esa sombra será la responsable de la metamorfosis degradante de todos los personajes que se le acercan, por eso Anodos tendrá que mantenerse siempre

a distancia de sus semejantes. Aunque es difícil asegurar si las transformaciones que observa Anodos son reales o proceden de la oscurecida perspectiva moral en la que se encuentra. El personaje podrá regresar al mundo humano cuando logre emanciparse de esta sombra y renacer a un yo diferente.

## LILITH

### EL ACCESO AL MUNDO PÓSTUMO DE LAS SIETE DIMENSIONES

La sombra es también el gran personaje maligno de *Lilith*, la otra novela de fantasía para adultos escrita por MacDonald. El escritor la compuso, recordaba su hijo, como obedeciendo a un mandamiento de lo alto, sin vacilaciones ni dudas a lo largo de la redacción, de modo torrencial, hasta producir un texto de belleza alucinatoria y ritmo hipnótico (Greville 1924: 548). La cuidadosa revisión posterior de la novela, a lo largo de los cinco años posteriores hasta su publicación en 1895, produjo hasta ocho manuscritos, muy significativos y valiosos para comprender este texto.

La lectura de *Lilith* sumerge en el asombro y la desorientación. La historia tiene lugar en un mundo póstumo donde hay espacio para la recompensa y la purificación de lo que no se hizo en esta vida. Sus personajes son extraños y evolucionan de manera atípica, por la sencilla razón de que no son en absoluto personajes novelescos sino arquetipos, símbolos de una realidad ultraterrena, construcciones imaginativas que pretenden corporizar ideas y dar ropaje a conceptos inasibles. Como diremos ahora, el argumento de esta novela guarda estrecha relación con las íntimas convicciones del escritor (De Jong 2021: 192).

En el final del siglo XIX, el personaje protagonista de esta novela, Lilith, era un ícono visual y literario célebre, consolidado en multitud de creaciones. Sobre el mito de la mujer fatal, MacDonald aportó algo tan increíble como la posible redención de un demonio (Melville 2003, 60-61).

Si la paternidad es lo que define principalmente a Dios, si la creación del mundo y de cada uno de los hombres ha sido motivada únicamente por el amor, no es posible aceptar, como aseguraba el calvinismo, que la salvación pueda quedar reservada a unos elegidos. Necesariamente el designio de un Padre es que todos sus hijos se salven, y esto sería válido incluso para la Sombra, aunque sea en el final de los tiempos. En la versión que MacDonald hace del mito, Lilith es un ángel bellissimo a quien Dios desposó con Adán. Pero ella rechazó someterse a Adán, y después de dar a luz a su hija, Lona, escapó de la casa y se dejó poseer por la gran Sombra, que la convirtió en su esclava y en la reina del infierno. Desde

entonces se alimenta de la sangre de los hijos de Eva, especialmente de los niños, a los que asesina. Así pues, la rebeldía de Lilith contra Adán va de la mano con su oposición a Dios. La profecía dice que Lilith será vencida por su propia hija, por eso la princesa acaba con la vida de todos los niños. Pero la profecía se cumple, en un sentido inesperado, ya que al dar muerte Lilith a Lona, su hija, se inicia su rendición y redención.

Al hilo de un breve recorrido por el argumento iremos analizando ahora las diversas metamorfosis que plantea la novela.

La historia comienza cuando Mr. Vane, estudiante en Oxford, recibe en herencia la mansión de su padre y se instala en ella. Durante varias semanas pasa el tiempo encerrado en la biblioteca, leyendo curiosos volúmenes, hasta que un día llama su atención un extraño libro, pero cuando trata de sacarlo de la estantería descubre a un hombre, alto, flaco, que lleva una larga levita partida en dos, como las alas de un cuervo, que resulta ser el fantasma del bibliotecario de la mansión, atrapado en esas salas desde hace más de doscientos años. Todavía dudando de lo que ha visto, Mr. Vane lo sigue hasta el desván de la casa, donde, a través de un espejo, sale a un mundo desconocido. Una vez allí, el bibliotecario se transforma en un cuervo muy negro, tanto que parece proyectar una sombra como parte de su identidad. Lo extraño es que esta sombra es visible aun cuando no hay luz que pueda generarla y el detalle es curioso, porque más adelante conoceremos que la Sombra, con mayúscula, es la verdadera consorte de Lilith. Apuntamos de paso que el catálogo ATU clasifica la transformación del humano en cuervo como mito escocés.

La muerte es el significado simbólico más obvio para la figura del cuervo, y desde el punto de vista literario sería imposible no recordar el famoso poema de Poe, publicado en 1845, con su aciago lema: *Nunca más*. Sin embargo, en la novela de MacDonald el cuervo representa lo contrario. Más que una imagen funeral lo que introduce es un recuerdo bíblico, pues fue un cuervo lo que Noé lanzó desde el arca para probar si la lluvia había cesado. Por otra parte, la misión del cuervo en la iconografía cristiana y en la simbología es oracular, la de introducir a los santos en los misterios.<sup>5</sup>

En este papel de maestro y guía el cuervo formula a Vane una variedad de enigmas, el más desconcertante de todos es el de si está seguro de ser quien es. Le llega a decir incluso: «¿Estás seguro de que no eres tu propio padre?»:

If you know you are yourself, you know that you are not somebody else; but do you know that you are yourself? Are you sure you are not your own father? –or, excuse me, your own fool? –Who are you, pray? (MacDonald 1896: 14)

---

<sup>5</sup> Elías es alimentado por los cuervos, que le traen pan y carne. (Elías 17: 2-6)

Vane no sabrá qué contestar, porque en ese instante ni siquiera recuerda su nombre. Como hemos visto, MacDonald busca nombres simbólicos para sus personajes y Mr. Veleta define bien su situación. Porque decir el propio nombre es decir no solo quién somos sino para quién y para qué somos.

A continuación, el cuervo instruye al protagonista en conceptos esenciales, entre ellos el de la «mismidad»: «No one can say he is himself, until first he knows that he IS, and then what HIMSELF is. In fact, nobody is himself, and himself is nobody». (MacDonald 1896:15).

¿Qué es ser uno mismo? Cuestión insoslayable, por cierto, en un relato sobre transformaciones.

Si la vieja princesa que aleccionaba a Curdie podía recibir muchos nombres, como también la amiga de Diamante en su papel de Viento del Norte, el bibliotecario de la casa de Vane no sólo cambia de forma sino que cuenta con varios nombres y varios yoes: más adelante se presenta como sepulturero, granjero, jardinero y bodeguero y conoceremos que este fantasma es ni más ni menos que Adán, el padre de la Humanidad. Por esto, la primera enseñanza que el cuervo le dirige a Mr. Vane es que la superación de los yoes que existen en la mente es un proceso arduo y prolongado. Todos los seres humanos guardan en su interior un sí mismo animal: un sí mismo cuadrúpedo, ave, pez, árbol, cristal, y todos estos sí mismos deben mantenerse en armonía:

Every one, as you ought to know, has a beast-self—and a bird-self, and a stupid fish-self, ay, and a creeping serpent-self too—which it takes a deal of crushing to kill! In truth he has also a tree-self and a crystal-self, and I don't know how many selves more—all to get into harmony. (MacDonald 1896: 37)

Y concluye el cuervo: «You can tell what sort a man is by his creature that comes oftenest to the front» (MacDonald 1896: 37): «al hombre se le puede conocer por ese sí mismo que con más frecuencia pone delante» (traducción propia).

Otra enseñanza del Sr. Cuervo a Vane es que el mundo en el que ha ingresado es el de las siete dimensiones, donde no cuenta el tiempo ni el espacio; donde los días tienen otra duración, existen varias lunas, las acciones habituales tienen otro significado y decaen los principios incuestionables de identidad y no contradicción. Además, es un mundo estrechamente enlazado con el humano: los jacintos del mundo del Cuervo crecen misteriosamente entre las cuerdas del piano en el mundo de Vane y un árbol del país de las siete dimensiones se alza sobre el hogar de la chimenea de la biblioteca de la casa de Vane. Durante la novela, de hecho, no solo Vane, sino también Lilith y el Sr. Cuervo cruzarán la frontera entre los dos mundos.

El cuervo impulsa una nueva transformación. Escarba en la tierra para encontrar orugas y después las lanza al aire para que se conviertan en luciérnagas maravillosas, que van creciendo y transformándose en aves-mariposa, de amplias alas y color irisado. Cuando Vane intenta atraparlas se cambian en libros viejos. Conviene en este punto recordar que MacDonald describe la palabra poética como un germen que es desenterrado ocasionalmente y es alzado a la luz para que muestre un arcoíris de colores:

No poetry comes by the elevation of prose; but the half of prose comes by the «massing into the common clay» of thousands of winged words, whence, like the lovely shells of by-gone ages, one is occasionally disinterred by some lover of speech, and held up to the light to show the play of colour in its manifold laminations. (MacDonald 1893)

Poco después, el cuervo conduce a Mr. Vane hasta una cabaña en el bosque, donde recupera de nuevo la forma humana y se presenta ahora como sepulturero del camposanto donde habita con su esposa. También en la casa las metamorfosis continúan. El cuervo hace notar a Vane cómo las oraciones que se elevan en el camposanto se convierten en bellas palomas voladoras. No se trata de una metáfora más o menos enternecedora. Según le explica el cuervo, todas las criaturas vivientes son pensamientos de un Pensador, por eso, cuando un corazón está verdaderamente vivo, es capaz de concebir criaturas vivientes. La imagen sirve para comprender de dónde proviene el Espíritu Santo, latido que se cruza entre el corazón del Padre y del Hijo y que se convierte en una persona nueva:

How can a pigeon be a prayer? I said. I understand, of course, how it should be a fit symbol or likeness for one; but a live pigeon to come out of a heart!

It MUST puzzle you! It cannot fail to do so!

A prayer is a thought, a thing spiritual! I pursued.

Very true! But if you understood any world besides your own, you would understand your own much better.—When a heart is really alive, then it is able to think live things. There is one heart all whose thoughts are strong, happy creatures, and whose very dreams are lives. When some pray, they lift heavy thoughts from the ground, only to drop them on it again; others send up their prayers in living shapes, this or that, the nearest likeness to each. All live things were thoughts to begin with, and are fit therefore to be used by those that think. When one says to the great Thinker:—‘Here is one of thy thoughts: I am thinking it now!’ that is a prayer—a word to the big heart from one of its own little hearts. (MacDonald 1896: 30-31)

La paloma es símbolo del Espíritu, y recordamos que la vieja princesa de la serie de *Curdie*, una de las teofanías que plantea MacDonald, cuida de sus propias palomas (Manlove 2016: 210-213).

El bibliotecario y su esposa recomiendan a Vane que se acueste y duerma, pues esto es lo primero que debe hacer quien quiera trabajar. Vane se queda perplejo, porque su propósito es investigar el ultramundo, no quedarse encerrado e inactivo en una cabaña. Así que se niega. Pero sí acepta el pan y el vino que le ofrecen. A continuación, lo que el protagonista descubre es que en esa casa, en la que reina un frío mortal, hay estancias repletas de durmientes, durmientes que no pueden despertar hasta que alguien los convoque, según le explican. Con el desarrollo del relato iremos comprendiendo qué es lo que sugiere este sueño, y qué significa verdaderamente estar despierto. La extrañeza de este mundo se hace insoportable para Mr. Vane, que huye de la casa poniendo fin a lo que será su primera visita al mundo de las siete dimensiones.

### SEGUNDA ESTANCIA: ENCUENTRO CON LOS AMORES, LOS COSTALES Y LONA

De nuevo en su hogar, el personaje encuentra un manuscrito en que su difunto padre refiere su propio viaje al mundo de las siete dimensiones. Alentado por esta confesión Vane intentará de nuevo la visita al mundo alternativo. Todos estos pasos hacia el mundo ultraterreno tienen lugar a través del espejo que guarda en el desván.

Vane comienza a caminar nuevamente por el país de las siete dimensiones, una tierra yerma en la que los ríos están secos. Atraviesa una ciénaga poblada por monstruos y cruza un bosque misterioso. Avanza principalmente durante la noche, confortado por la luz de la luna, que parece protegerlo. Recordamos aquí que la anciana princesa en las novelas de *Curdie* recibe el sobrenombre de Dama de la Luna. El esplendor lunar guarda relación por tanto con la presencia divina. Y en el bosque Vane tiene su primera visión de Lilith, como una figura envuelta en niebla blanca que vaga apretándose el costado y cae al suelo retorciéndose de dolor. Entonces sus piernas y sus brazos se convierten en serpientes y huyen de su cuerpo, que toma la forma de un murciélago y sale volando.

La segunda vez que Vane encuentra a Lilith es cuando asiste a la furiosa batalla entre fantasmas, esqueletos y corceles espectrales, que combaten por la verdad. La princesa arenga a las huestes con un anti-mandamiento: «Sois hombres», les dice, «mataos los unos a los otros»:

The moon shone till the sun rose, and all the night long I had glimpses of a woman moving at her Will above the strife-tormented multitude, no won this front no won that, one outstretched arm urging the fight, the other pressed against her side. Ye are men: slay one another! she shouted. I saw her dead eyes and her dark spot, and recalled what I had seen the night before. (MacDonald 1896: 72)

Vane continúa su camino y encuentra una red de canales secos, pero sorprendentemente rodeada de manzanos. De nuevo la escena es significativa. Vane elige el fruto de unos árboles en concreto, y eso lo identifica como bueno ante una colonia de niños muy pequeños, a los que llaman los Amores, porque viven solos en el bosque bajo la protección de una niña un poco mayor, Lona. Las manzanas que ha elegido Vane son las mismas de las que ellos se alimentan. Sin embargo, hay otro tipo de manzanas, más grandes e insípidas que son las que comen los Costales, unos gigantes ciegos y estúpidos. Antes de que Vane pueda darse cuenta, los Costales lo han aprisionado y hecho su esclavo. Durante un tiempo trabajará para ellos, pero en estas penalidades es auxiliado por el cariño y alegría de los pequeños. Como después explicará el relato, estos niños son los que las madres de la ciudad de Bulika abandonan en el bosque cuando son bebés para evitar que los devore su perversa reina, Lilith. Pero como los niños carecen de recuerdos piensan que el bosque fue su inicio y que han estado allí desde siempre. «Los Pequeños», como Vane los llama, son tiernos, juguetones y adorables, y su principal ocupación es la de no crecer, para no convertirse en odiosos gigantes. Porque los gigantes que tienen preso a Vane fueron también de esos niños, pero olvidaron su inocencia, y acabaron entontecidos y serios. Representan el yo bruto en el que se convierte un Pequeño si elige vivir de manera egocéntrica. Esto es lo que ocurre a Blunty, uno de los niños que Vane llega a conocer. A esto «¡lo llaman crecer, en mi mundo!», reflexiona el personaje («They call it growing-up in my world!») (MacDonald 1896: 90).

Este episodio pone en acción un tópico frecuentado en la poesía de Wordsworth y Blake que MacDonald asume plenamente: el niño es el perpetuo Mesías por su inocencia, confianza y amor incondicional, es decir, el salvador del hombre. El Paraíso, opina MacDonald, se encuentra en aquel lugar donde prevalece el espíritu de la infancia. Lo recuerda el *Evangelio de Mateo* (19-14): «de los que son como ellos es el reino de los cielos»; porque asumir la condición de hijo, huyendo de la autosuficiencia y desconfianza del adulto, es el camino excelente para encontrar a Dios. El extremo opuesto del niño, y su enemigo primordial, es el vampiro, el hombre hueco, desencantado, que se alimenta de la vida y la ilusión de otros.

Pero los niños del bosque viven en una infancia prolongada antinaturalmente, en una especie de limbo gozoso sin recompensa ni castigo, porque no han sido capaces de merecer nada, no han tenido que vencer nada. No conocen el sufrimiento ni el llanto, pues en este país desolado no hay agua ni para las lágrimas. Es cierto que en varias ocasiones Vane ha escuchado el rumor de corrientes en lo profundo del subsuelo, pero el agua está encerrada allí abajo, por eso los ríos están secos. Los niños a los que quiere salvar Vane no crecerán hasta que regrese el agua al país, por eso el personaje decide ayudarles en ese proceso y logra liberarse de los gigantes para seguir su viaje hasta Bulika, donde vive la reina.

«Los Pequeños» le han confesado su terror a la Mujer-Gata que, según dicen, vive en el bosque. Avanzado el relato se demostrará que esta mujer es quien verdaderamente los protege de la maligna Lilith. Se trata de Mara, la hija de Eva y Adán. Su nombre es simbólico (mara, amarga) pues vive en la Casa de la Amargura, pero tiene también otros nombres: Señora de los Dolores, Madre del Dolor, Madre de los Dolores, y según le cuenta a Vane, algunos la toman por la mujer de Lot, que se lamenta por Sodoma, o por Raquel, que llora por sus hijos. La referencia a Raquel forma parte de la liturgia celebrada en la Iglesia católica el día de los Santos Inocentes, a los que Herodes dio muerte para deshacerse del Mesías. Tiene pleno significado en *Lilith*, por tanto. Pero Mara no es ninguna de estas dos mujeres. La identifican con ellas porque también Mara llora continuamente, por eso lleva el rostro oculto por un lenzuelo, razón por la que también algunos piensan que es una mujer monstruosa. Al final de la novela, cuando se describa la mañana de la resurrección Mara será identificada con Magdalena, al pie del sepulcro, y finalmente Vane, de regreso a su propio mundo, confesará al lector que ahora siempre le acompaña Mara, la Esperanza.

#### MARA VERSUS LILITH

Mara reitera el arquetipo de la gran madre, la mujer que da hospedaje junto al fuego del hogar en una cabaña del bosque, como en *Fantastes*, y que aconseja sabiamente al protagonista, como en las novelas de *Curdie*. Será Mara quien explique a Vane que en otro tiempo el país de las siete dimensiones era denominado el país de las aguas, hasta que la reina de ese mundo hizo un pacto con el señor de los aires, es decir, el demonio, y recogió la mayor parte de las aguas en un huevo. El resto se retiró a las profundidades de la tierra. De manera que la escasa vegetación de ese mundo puede subsistir gracias a estos humedales, pero los ríos son ahora cauces secos. El agua simboliza el amor, el arrepentimiento, la compasión, y también la limpieza del mal. Mientras el agua siga enterrada en lo profundo solo un personaje es capaz de llorar, Mara, la hija de Eva.

Mara es el personaje opuesto a Lilith y el más parecido a ella. Mara es piadosa, fiel, verdadera y amable, como Lilith rebelde, orgullosa y maligna. Ambas son altas, hermosísimas, van vestidas con una blanca túnica, y se metamorfosean en un gato gigantesco y en una leoparda. Ambas metamorfosis significan el alma humana, bien espléndida o manchada.

No está claro si Mara se transforma en gato, y en leoparda, o si estos animales están a su servicio: con relación a esto la novela juega un poco con la ambigüedad. Cuando Vane se despide de Mara es testigo de que un gigantesco gato gris salta

por una de las ventanas de la cabaña. La leoparda de Mara es de una blancura resplandeciente. Mara le da un nombre, Astarté: la que conoce bien su cometido, el cual se revelará en el desenlace de la novela. Astarté es la imagen del yo que Dios soñó para Lilith al crearla. Como parte de su identidad, la leoparda blanca dormirá junto a ella en la casa de la muerte hasta que llegue la mañana de la resurrección. Quien sí se metamorfosea en un leopardo blanco, pero lleno de manchas como ojos, es Lilith, un animal sanguinario y cruel que acaba convirtiéndose en una entidad independiente, como doble externalizado de la princesa. Es el yo íntimo de Lilith, orgulloso y malvado, un vampiro que destroza a los hombres con su belleza.

La insistencia en la blancura tiene un significado trascendente, pues el blanco es el color de la transfiguración y de la resurrección de Jesucristo. Según explica Marcos (2: 10), cuando Jesús se transfiguró sus vestidos se volvieron «de un blanco deslumbrador, como no puede dejarlos ningún batanero del mundo». El blanco significa, por tanto, la luz espléndida de la mañana de la resurrección, en la que todos los que duermen en el cementerio de Adán serán despertados para reunirse con el Anciano de los días. Mara y Lilith llevan un vestido blanco luminoso, pero el de Lilith va cubriéndose con la negrura de una mancha que crece en su costado y la oprime y lacera. Por eso la leoparda de Lilith está cubierta de manchas negras. Será Mara quien logre enfrentar a Lilith con su yo monstruoso y obtenga un conato de arrepentimiento.

La metamorfosis de Lilith se realiza varias veces ante los aterrorizados ojos de Vane: las vestiduras caen al suelo, se curva, se aplana, da saltos en la hierba, manchas oscuras corren como un arroyo por su espalda. En dos ocasiones de la novela las dos leopardas pelean y combaten, y la blanca sin manchas logra salvar al bebé que Lilith iba a devorar; cuando las dos panteras luchan, la moteada emite un gemido de mujer. Al final del combate se alza la princesa, las manchas de la piel de la leoparda se refugian en sus ojos y, herida por los dientes de su adversaria, se cubre con sus manchas y huye. Como podemos ver, de nuevo en todos estos ejemplos de metamorfosis la exterioridad de los transformados no es disfraz ni cobertura exterior sino más bien una revelación de la verdadera identidad oculta en el sujeto.

#### LILITH: ENTRE LA SOMBRA Y LOS SIGNOS CRÍSTICOS

Después de su estancia en la casa de Mara, Vane encuentra a Lilith yaciendo a la orilla de un río, como un cadáver. Los extraños episodios en el ultramundo han despertado en Vane el anhelo de la compañía humana. Empieza a experimentar la soledad que afligió a Adán en el mundo recién creado. La piedad le inunda y el amor empieza a crecer en él por esa mujer exánime, a la que no conoce. Por ello

tratará de reanimarla. Piensa que si logra infundirle el calor de la vida quizá pueda resucitarla: por eso comparte con ella su propio calor corporal, la baña en las aguas hirvientes del arroyo donde la ha encontrado, una excepción increíble en ese reino, y trata de alimentarla. Sueña a veces que esa mujer a la que ve recuperar el color y la tibieza es un ángel herido. Pero, aunque Lilith va recobrando la vida, Vane se siente cada vez más débil, porque de lo que está alimentándose Lilith, en realidad, es de su sangre. Mientras Vane duerme ella se transforma en una gran sanguijuela blanca que le muerde en la mano o en el cuello. Finalmente, Lilith despierta a la vida; pero no va a agradecerle a Vane lo que ha hecho por ella sino todo lo contrario. Lo desprecia y abandona. La grave experiencia de Vane en *Lilith* y de Anodos en *Fantastes*, cuando ambos personajes reviven a una mujer cadáver, es que a la belleza increíble se suma en ocasiones una maldad inimaginable. Quienes en cierto modo les deben la vida no agradecen la solicitud y piedad de los protagonistas sino, al contrario, se sienten agraviados por haber sido el objeto de la compasión.

Pero Vane está preso en el encanto de Lilith y hasta le suplica que le deje ser su esclavo. Esta promesa hiere a Lilith vivamente. No puede perdonarle a Vane haber sido adorada por algo más que no haya sido su espléndida belleza, pues nada quedaba de ella cuando Vane la encontró. Haber sido amada, como lo hizo Adán en su día, porque un hombre necesitaba la compañía de un semejante, para no estar solo en el mundo, es una humillación que no puede soportar. Ella no es humana, no puede aceptar el amor de un mortal. Como ángel caído, Lilith es inmortal, y como esposa de Adán también, puesto que no probó la manzana del paraíso; en este sentido su crimen es menos excusable que el de Eva, ya que es fruto solamente del orgullo y no de la debilidad.

La blancura del cuerpo de Lilith brillaba entre los árboles como un faro, y Vane se dejó conducir por ella hasta la orilla del bosque, donde la encontró. Recordamos nuevamente que el blanco es atributo de Cristo resucitado. Pero Lilith también comparte otros signos con él. Puesto que ha sido creada por el Padre y redimida por el Hijo en el cuerpo de Lilith son reconocibles las marcas del amor, como para resaltar que Lilith no se pertenece. Además de la blancura de su piel, está la herida en el costado, y finalmente la herida de la mano. La oscura mancha del costado es una herida dolorosa que progresa hacia su corazón. Sus connotaciones espirituales son evidentes: le hace sufrir, varía de tamaño, guarda relación con la sombra externalizada que la acompaña y que actúa de forma independiente, ocultando la luz de la luna, apoderándose del corazón de los niños. La herida del costado de Cristo proviene del amor que se entrega hasta la última gota de su sangre. La de Lilith es la obra del amor propio hasta el odio de todo lo que no sea el propio yo. Esa mancha negra va apoderándose de ella hasta convertirse en su hábitat, como sugiere el mármol negro del salón del trono en Bulika, trasunto de

la conciencia de la princesa. Y hasta se externaliza, es autónoma. Vaga buscando apoderarse de los hombres: por ejemplo, entra en Odu, uno de los niños, y lo lleva casi a la desesperación, porque le hace sentir el odio hacia los demás y hacia sí mismo, hasta el punto de que para arrancarse tal amargura el niño piensa en matarse. La sombra lo inunda todo de oscuridad y trata de suplantar el yo.

Además, en la mano izquierda de Lilith hay una herida o deformidad. Se mantiene crispada y cerrada sobre algo que no le pertenece, dice Mara, y se ha convertido casi en una garra animal. En una visión mental Vane comprenderá lo que encierra esa mano: pelo, garras, heridas.... La imagen tal vez se ilumina si se tiene en cuenta el pasaje del Apocalipsis en el que se afirma que la Bestia marca a los suyos con una señal en la frente o en la mano: «Y hacía que a todos, pequeños y grandes, ricos y pobres, libres y esclavos, se les pusiese una marca en la mano derecha, o en la frente» (*Apocalipsis* 13: 16-18).

### VANE, LILITH Y LONA

La relación de Vane con Lilith es muy compleja: anhela su amor aunque ella lo desprecie y vampirice. La seguirá por eso hasta su palacio, en la ciudad de Bulika, donde tendrán lugar otros encuentros igual de frustrantes. Completamente desorientado y sin saber qué decisión tomar, Vane se encuentra de nuevo al bibliotecario y es devuelto a su propia casa. Allí es donde el Sr. Cuervo se revela como Adán y le refiere la historia de Lilith. Misteriosamente ella se hace presente en el mundo humano, bajo la forma de un enorme gato azul.

Adán le pide a Lilith que se arrepienta, pero ella lo desafía, diciendo: «No me arrepentiré. Beberé la sangre de tu hijo» (traducción propia):

The evil thou meditatest, Adam resumed, thou shalt never compass, Lilith, for Good and not Evil is the Universe. The battle between them may last for countless ages, but it must end: how will it fare with thee when Time hath vanished in the dawn of the eternal morn? Repent, I beseech thee; repent, and be again an angel of God! She rose, she stood upright, a woman once more, and said, I will not repent. I will drink the blood of thy child» (MacDonald 1896: 207).

Adán responde entonces encerrando a Lilith en un armario. Pero ella logra escaparse y regresa a su palacio. Allí la siguen «los Pequeños» liderados por Vane, Lona y una pequeña tropa de animales. Vane ha estado preparando a los niños como soldaditos, con la idea de poder conquistar la ciudad e implantar en ella un nuevo gobierno, después de que Lona destituya a su madre. Para entonces, Vane ya se ha enamorado perdidamente de la joven hija de Lilith y se sueña a sí mismo como rey consorte; de hecho, los niños ya empiezan a considerarle su rey.

La princesa ve llegar a la comitiva y se encierra en la sala del trono, abrumada: la profecía está a punto de cumplirse. Al entrar en el salón su hija Lona la reconoce y corre a su encuentro. La princesa se estremece, su rostro se vuelve casi negro por el odio: «¡Madre! -grita Lona y le echa los brazos al cuello» (traducción propia). Pero Lilith levanta a Lona, la arroja contra el suelo de mármol y la mata: «Mother! mother! she sighed, and her breathing ceased. I carried her into the court: the sun shone upon a white face, and the pitiful shadow of a ghostly smile. Her head hung back. She was «dead as earth»» (MacDonald 1896: 256).

Sin embargo, la princesa será capturada. Y con ella, y con el cadáver de Lona, la tropa se pone en camino hacia la casa de Adán y Eva. En el camino, el pequeño ejército se detiene en la casa de Mara, «la Casa de Amargura», y otra vez se enfrentan Mara y Lilith. Por tres veces Mara le pide a Lilith que se arrepienta de sus crímenes, pero ella contesta: «No lo haré». Su pecado es el pecado que los comprende todos, el orgullo: la adoración de sí misma sobre todas las cosas. Es una actitud de radical oposición a la verdad, porque no puede negar que no se ha dado la existencia, y contra la justicia, porque al ser la hechura de otro, no se pertenece por completo. Y si el orgullo es el único pecado, también el único mandamiento posible es el amor: la gratitud a quien la hizo y el amor a las criaturas nacidas del mismo padre. Lilith no puede impedir que su espíritu sea inmortal pero se resiste con todas sus fuerzas a reconocer que deba algo a alguien.

Hasta que la luz de la verdad penetra en ella bajo la forma de un gusano de fuego que reptar por la mancha de su costado y le llega hasta el corazón. Ese fuego es el del conocimiento del bien y del mal. Para su tormento, lo que se hace evidente para Lilith es que no puede dejar de ser hija. Lilith ve claramente el ideal para el que fue creada y el resultado de su propia creación, un ser abominable del que sólo ella es responsable. En este pasaje Mara le informa a un desconcertado señor Vane: «No puedes acercarte a ella», dijo. «Está muy lejos de nosotros, en el infierno de su autoconciencia» (traducción propia): «You cannot go near her, she said. She is far away from us, afar in the hell of her self-consciousness. The central fire of the universe is radiating into her the knowledge of good and evil, the knowledge of what she is» (MacDonald 1896: 280). El fuego central del universo está irradiando hacia ella el conocimiento de lo que es. Como explicaría mucho más tarde C. S. Lewis en *El Problema del dolor* (*The Problem of Pain*) (1940), lo que está experimentando Lilith es el amor del Padre, esa es la verdad que se entrega en el reino futuro a todos, causando a unos la alegría y a otros la desesperación. Pues ni el cielo ni el infierno están en otro lugar que en el corazón humano. Los condenados siguen recibiendo el amor del Padre pero no pueden aceptarlo y lo culpan de haberlos creado como hijos.

## HACIA LA TRANSFIGURACIÓN

Ya muy cerca del desenlace de la novela somos conscientes de que *Lilith* se desarrolla como una encrucijada de cuestiones paradójicas. ¿Qué significa que la vida es un sueño? ¿Cómo es posible que la muerte nos consiga más vida y que morir sea la condición para alcanzar la vida auténtica? ¿Existe una muerte que es vida y una vida que es muerte? En efecto, no puede decirse que esté vivo quien odia, quien no conoce el amor y la alegría. Por más que aliente y respire, quien subsiste en esas condiciones es un cadáver ambulante que ni siquiera sabe que está muerto. Al muerto viviente le convendría una muerte auténtica, la muerte de ese yo que solo sabe odiar. Y a la inversa, la verdadera vida es la que colma de felicidad, a ella aspiramos, aunque tengamos que pasar por la muerte de todo lo que nos aparta de la vida auténtica; de ahí que la experiencia del sufrimiento logre a veces purificarnos de un yo hipertrofiado. Lilith conoce la existencia, pero no el amor, la vida, la alegría, está muerta en vida, es un cadáver que sobrevive con la sangre de los otros y se ha convertido en la más vil de las criaturas de este mundo. Pero, aun así, continúa siendo una creación de Dios, una hija; eso no lo puede impedir por mucho que se rebele y odie. En la cabaña de Mara ha comprendido que ella es ahora lo que Dios no podía haber creado:

She was as a conscious corpse, whose coffin would never come to pieces, never set her free! Her bodily eyes stood wide open, as if gazing into the heart of horror essential—her own indestructible evil. Her right hand also was now clenched—upon existent Nothing—her inheritance! (MacDonald 1896: 286).

Ha ido más allá de lo imaginable en su autocreación y su creación ha destrozado la divina. Ahora ve lo que ha creado «y he aquí que no era bueno», dice MacDonald, una conclusión muy distinta a la que saca Yahvé al finalizar la creación del ser humano: «Dios vio todo lo que había hecho, y he aquí que era muy bueno» (*Gen.1: 26-31*).

Enfrentada al horror de la nada que la habita, Lilith se echa a llorar. Entonces Mara abre la puerta de la cabaña y entra la brisa de la primavera. Los árboles se mecen y empieza a llover. Pronto los ríos volverán a llenarse, ríos limpios que tornarán el mundo limpio. «La princesa ya no morderá» dice uno de los niños: «Princess will not bite now! said Luva. No; she will never do that again, replied Mara. —But now we must take her nearer home» (MacDonald 1896: 290).

Pero el odio a sí misma de Lilith no es arrepentimiento, Mara lo sabe. Para lograrlo le falta aún abrir la mano que desde hace siglos apresa algo que no le pertenece. Pero la princesa no es capaz, no logra que su cuerpo le obedezca, porque su voluntad pertenece a la Sombra.

Los personajes se dirigen ahora a la Casa de la Muerte, donde viven Adán y Eva, y donde les esperan los lechos en los que dormir hasta la mañana de la resurrección. Eva los aguarda con el alimento preparado: el pan y el vino, es decir, la prenda de la inmortalidad; de nuevo otra alusión evangélica: «El que come mi carne y bebe mi sangre, tiene vida eterna, y yo le resucitaré el último día» (Juan 6, 53-54).

Lilith le suplica a Adán que le corte la mano, y así lo hace su antiguo esposo, con la espada que el ángel utilizó para cerrar el paraíso. El muñón apenas sangra y lo prodigioso es que de inmediato empieza a crecer una mano sana. De nuevo una cita evangélica ilumina este pasaje: «Si tu mano te hace pecar, córtatela. Más te vale entrar en la vida manco que ir con las dos manos al infierno» (Marcos 9, 43-47).

Y por fin, la última misión de Vane será la de enterrar la mano de Lilith en el punto donde se concentran las aguas subterráneas. Como en todos los cuentos de hadas, el mandatario, Adán, le instruye para que no se detenga en ningún momento, no mire atrás, y no toque nunca la mano. En el camino Vane es asaltado por visiones que lo tientan bajo la apariencia de Lilith o de Mara, pero que son las formas en las que la Sombra se presenta para que fracase en la misión. Cuando logra sepultar la mano, el cauce seco del río empieza a llenarse: el paraje yermo se convierte en una fresca pradera y el país de las siete dimensiones se metamorfosea en una nueva tierra y un nuevo cielo. Es la mañana de la resurrección, cuando todas las cosas intercambian su luz y revelan su idea interna, su armonía. Al comprender la verdad íntima del mundo Vane se comprende a sí mismo y descubre la alegría, en millares de formas cambiantes, como en una fiesta cósmica en que la verdad y vida se identifican. Vane escucha cómo el universo entero entona la canción de la libertad y siente que su vida está llena de sentido: él ha contribuido a la formación de ese río que desciende. Adán también aparece transfigurado, majestuoso, joven, con la luna en sus cabellos. Bulika se ha transformado en la Jerusalén celeste. Los muertos se despiertan y los ángeles salen a su encuentro diciéndoles: ¡bienvenidos a casa! Incluso es posible que el murciélago siniestro que fue la Sombra, y en el que a veces se transformaba Lilith, acabe convertido en el gallo de oro que anuncia la mañana de la resurrección. Lona ha resucitado también. Vane y Lona suben juntos la escalinata donde aguarda el Anciano de los días. Las metamorfosis reversibles de las que hemos sido testigos en la novela concluyen en un estado definitivo, la transfiguración, la transformación de lo mortal en inmortal sin pérdida de la identidad humana real, con su cuerpo propio y su psique, pero glorioso.

Pero, en el último momento, Vane pierde la mano de Lona, y alguien le empuja suavemente a través de una puertecita. Después de ver el trono de Dios se encuentra de nuevo en la biblioteca de su mansión, perplejo, sin saber si está soñando que ha regresado o si se encuentra aún dormido en la casa de la muerte, esperando su maduración. ¿Ha estado Vane en la tierra del pensamiento divino,

en el corazón de Dios, más allá de las siete dimensiones, en un lugar parecido al que visitó Diamante, más allá del Viento del Norte? No podrá saberlo nunca. Solo nos dice que nunca ha vuelto a ver al cuervo, que no ha intentado cruzar otra vez el espejo, y que Mara, la esperanza, pasa mucho tiempo a su lado... Quizá esto sea lo que el cuervo le ha traído, como a Noé en el arca, la esperanza. Así que podría decirse que Lilith no es un relato de terror sino de esperanza, pues si MacDonald trata de demostrar que Lilith es redimible, con más motivo podrán esperar esto los lectores. Y además, Lilith podría estar representando de algún modo la condición humana: por eso Vane se reconoce en algunas de sus obsesiones, tristezas y resistencias, y se identifica con ella en el proceso de anamnesis de su vida pasada, antes de presentarse ante el trono del anciano de los días. ¿No podría ser Lilith la encarnación de lo más sombrío en el corazón de cualquier ser humano?

### CONCLUSIONES

Hay una muerte que produce más vida, afirma MacDonald, y esto se describe como el despertar desde un profundo sueño. Cuando despertamos es cuando empezamos a vivir el sueño que anhelamos. Y concluye la novela el escritor con una cita de Novalis: «Nuestra vida no es un sueño, pero debería serlo y tal vez lo será» («Novalis says, «Our life is no dream, but it should and will perhaps become one»») (MacDonald 1896: cap. XLVII; en De Jong 2021: 194). Que la vida es un sueño significa que solo tras la muerte despertamos a una vida real, que lo que soñamos sirve como signo pero que su entidad es efímera... por ello, los objetos, principios y personas que nos ocuparon durante el sueño de la vida servirán de algo si al despertar a la verdadera vida subsisten. Este el modo en que deberíamos vivir.

A esta comprensión llegan los personajes después de un profundo trabajo de transformación. Para MacDonald la metamorfosis externa es un signo elocuente para expresar la transformación de la conciencia humana. Y si bien la metamorfosis supone la máxima transgresión de las leyes de la realidad, a través del cambio radical de la forma, no siempre esta transformación conlleva mudanza de la sustancia; en los textos de MacDonald más bien implica una iluminación y revelación del yo interior. De un modo metafórico la metamorfosis articula el proceso de recreación, del yo y del universo: a través de ella se desemboca en un mundo completamente nuevo (Peprnik 1993: 139). Su importancia en los relatos no es de tipo funcional sino temático (Peprnik 1993: 145). De algún modo es como si la historia narrada hubiera tenido lugar enteramente en la conciencia del personaje y se manifestase externamente al fin después de un crecimiento orgánico. Hay una muerte del yo previo que produce más vida y un cambio que alumbró posibilidades siempre renovadas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUBEL, Katherine. Knowing God Other-wise: The Wise Old Woman Archetype in George MacDonald's *The Princess and the Goblin*, *The Princess and Curdie* and *The Golden Key*. *North Wind: A Journal of George MacDonald Studies*, 2006, 25.1, pp.1-17.
- DE JONG, John R. *Theology of George MacDonald: The child against the vampire of fundamentalism*. Cambridge: Lutterworth Press, 2021.
- FLIEGER, Verlyn and Douglas A. Anderson. *J. R. R. Tolkien. On Fairy-Stories*. Expanded edition, with commentary and notes. London: HarperCollins, 2008 [1947].
- LEWIS, Clive Staples. *The Problem of Pain*. New York: The MacMillan Company, 1947. [1940]
- MACDONALD, George. The Imagination: Its Functions and Its Culture. *Dish of Orts*. 1893, 1-42. [https://www.gutenberg.org/files/9393/9393-h/9393-h.htm#link2H\\_4\\_0002](https://www.gutenberg.org/files/9393/9393-h/9393-h.htm#link2H_4_0002) [15 abril 2025]
- At the Back of the North Wind*. London: Strahan, 1871 [1868].
- Works of fancy and imagination. Fantastes*. London: Strahan, 1871, vol. V.
- The Princess and the Goblin*. 1872. <https://www.gutenberg.org/ebooks/708> [15 abril 2025]
- Lilith*. London: Chatto & Windus, 1896 (2.<sup>a</sup> ed.). <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1640/pg1640-images.html> [15 abril 2025]
- The Princess and Curdie*. Philadelphia: J. B. Lippincott, 1908.
- MACDONALD, Greville. *George MacDonald and His Wife*. London: George Allen and Unwin, 1924.
- MANLOVE, Colin. Imagining Evil: George MacDonald's *The Wise Woman: A Parable* (1875). *Studies in Scottish Literature*, 2016, 42.2, pp. 201-217.
- The Princess and the Goblin* and *The Princess and Curdie*. *North Wind: A Journal of George MacDonald Studies*, 2007, 26.1-37.
- MELVILLE WINGROVE, David. 'La Belle Dame' – Lilith and the Romantic Vampire Tradition. En MACLACHLAN, Christopher et al. (eds.). *Rethinking George MacDonald: Contexts and Contemporaries*. Association for Scottish Literary Studies, Scottish Literature International 2013, pp. 175-197.
- NOVALIS. *Hymns to the Night*. En MACDONALD, George. *Rampolli*, 1897. [https://www.george-macdonald.com/etexts/hymns\\_to\\_night.html](https://www.george-macdonald.com/etexts/hymns_to_night.html) [15 abril 2025]
- SHALEY, Erin. From Eden to Eternity: The Timescales of Genesis in George MacDonald's «*The Golden Key*» and *Lilith*. *Children's Literature Association Quarterly*, 2004, 29.4, pp. 329-344.
- YOUNGS, Tim. Beast and man so mixty': The Fairy Tales of George MacDonald. En *Beastly Journeys: Travel and Transformation at the fin de siècle*. Liverpool: University Press, 2013, pp.140-164.
- PEPRNIK, Michal. *The Motif of Metamorphosis in Nineteenth-Century Scottish Fiction*. United Kingdom: University of Glasgow, 1993.

## Las Metamorfosis ovidianas según el Ovidio de Dios ha nacido en el exilio de Vintila Horia

por ALEJANDRO MARTÍNEZ SOBRINO

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6958-4604>

Vintila Horia (V. H. en adelante) narra en *Dios ha nacido en el exilio* los últimos años del poeta de Sulmona en el destierro. La novela recoge, en un diario, las vivencias y reflexiones ficticias del personaje creado por el novelista rumano en Tomi (Constanza). En el escrito, desempeñan un papel vertebrador las obras conocidas como del exilio del poeta, aunque también aparecen referencias a otros poemas de su carrera literaria<sup>1</sup>. Sin embargo, el papel más destacado lo juegan las *Metamorfosis*, no solo por el uso que se hace de varios de sus mitos<sup>2</sup>, sino porque es a partir del papel que se les atribuye a todas ellas que el protagonista da el paso definitivo en la construcción de su identidad.

El cometido que V. H. confiere dentro de su novela a las obras de Ovidio es triple: por un lado, la obra conocida como del exilio le sirve para encajar cronológicamente los acontecimientos que narra la historia; por otro, la anterior al mismo le permite al personaje realizar reflexiones acerca de su comportamiento y su situación en Roma, la que le ha conducido a su estado actual; por último, le permite, aprovechando el carácter reconocidamente ficticio de la obra poética completa del sulmonés, la creación de un diario en el que el protagonista refleja la

---

<sup>1</sup> No se mencionan obras como *Medicamenta faciei mulieribus*, *Halieutica*, *Ibis* o *Nux*. Estas últimas, compuestas en el destierro. Acerca de las fuentes utilizadas en la composición de la novela, véanse Laguna Mariscal (2020) y Bonjour (1982).

<sup>2</sup> Aparecen directamente referidos los mitos de Hero y Leandro (*Heroidas*), Filemón y Baucis, Pitágoras, Medea, Niobe ...

verdad de sus pensamientos e inquietudes frente a la falsedad que muestra tanto en *Tristia* como en *Epistulae ex Ponto*<sup>3</sup>.

Al tratarse el diario de un escrito simultáneo a la composición de sus obras, evidentemente, el personaje no puede eludir que, a la hora de plasmar sus reflexiones, se entremezclen pasajes extraídos de aquellas, las verdaderas, en este, el ficticio. Pasajes que ayudan a entender el momento de su adaptación a la nueva situación en que se encuentra. En este proceso, resultan *Las Metamorfosis*, sin duda, una obra de gran relevancia, aun siendo cierto que según la opinión dominante, y que V. H. comparte, o al menos no discute, su composición se sitúa en momentos previos al destierro<sup>4</sup>. Prueba de ello son, al menos, las tres razones

---

<sup>3</sup> Como se ve, V. H. aprovecha el fingimiento que el poeta de Sulmona hace en su obra literaria para crear la ficción de que la del destierro, en especial, *Tristes* y *Ex Ponto*, es asimismo ficticia: «*Tristes* será el título de mi próximo libro. Seguiré mintiendo para obtener mi perdón» (V. H. 2008: 23). Más adelante: «Cartas, siempre cartas. Cansado de las *Tristes*, he empezado un nuevo libro al que llamar *Pónticas* [...]. El tema sigue siendo el mismo ya que, en cuatro años, nada ha cambiado...» (V. H. 2008: 105). Esta ficción de una intención oculta en la composición de estas dos obras le sirve a V. H. para sugerir un segundo propósito en la composición de la obra completa del poeta, en particular, en *Las Metamorfosis*, como se verá más adelante. En realidad, V. H. metamorfosea a su Ovidio, el creador del mito del exilio (Claasen 1999: 9), de uno que simula recibir con su poesía unos *solacia frigida* (consuelos fríos), a otro que compone con ellos una falsa máscara que oculta sus verdaderas intenciones recogidas en el diario. Recupera así, en parte, el novelista para su personaje la actitud juguetona que el poeta había relegado en su literatura del destierro (Claasen 1999: 23); pues seguramente V. H. estaba convencido de la verdad de los sentimientos del poeta, como señala Chamonard (1966: 6) cuya versión de las obras del destierro leyó y utilizó (Horia 1956: 311). Al respecto de la ficción de V. H. de *Tristia* y *Epistula ex Ponto* en la novela véase Matzner (2011); sobre el frío consuelo de su poesía del exilio, véase Stevens (2009: 170-173).

<sup>4</sup> Recordemos que la amplia obra conservada de Ovidio se divide tradicionalmente en dos etapas, la previa y la posterior al exilio. La segunda la componen, además de las señaladas en el cuerpo del texto, *Ibis*, *Nux* y *Halieutica*. Sin embargo, esta división es orientativa, puesto que el poeta corrigió y rehizo su obra durante toda su vida, por lo que resulta prácticamente imposible datar con fiabilidad cualquier obra, en especial, de la primera etapa (Fernández Corte 2019: 8-15). De ahí, aunque la mayoría de los especialistas estén de acuerdo en que había al menos una versión terminada de *Las Metamorfosis* previa al destierro (Ruíz de Elvira 1964: XXIII), que sepamos que, en él, además de proseguir con la composición de los *Fastos* en honor de Augusto, Ovidio retocó y completó *Las Metamorfosis*. De hecho, parece más que seguro que al menos la coda final se compuso en Tomi (Ingleheart 2011: 5). Datos que no interesan a V. H., pues los conoce a partir de la traducción de Chamonard (1966: 6). De otro lado, tampoco discute ni la realidad del exilio, ni sus causas, es decir, la influencia del autor en la vida disoluta de Julia que ha leído el *Ars amandi* (según confiesa en varios lugares el personaje, como, por ejemplo: «*carmen*

siguientes: la primera, porque aparecen recogidas algunas historias entrelazadas con la vida del protagonista en Tomi; la segunda, porque en la novela se muestra un último cambio en el personaje que acontece tras su reflexión sobre el papel de este poema en su trayectoria poética y vital; la tercera, relacionada con la anterior y que se conjuga con la doble ficción del protagonista, por el propósito que atribuye V. H. a *Las Metamorfosis* en la novela: trasladar de forma alegórica los principios filosóficos de Pitágoras.

La metamorfosis era pues el secreto por medio del cual explicaba yo, según las enseñanzas de Pitágoras, la eternidad de nuestra alma. No podía concebir la inmortalidad pura, inmutable, más allá de la vida del cuerpo. De modo que no volaba «por entre los astros», sino muy bajo, por entre las opiniones de mis contemporáneos y predecesores. Profetizaba al revés. (V. H. 2008: 229)

Por ello, no ha de extrañar que la vinculación entre la ficción del diario y la epopeya ovidiana se anuncie ya desde el comienzo, cuando V. H. relaciona explícitamente el final de estas con el inicio de la vida del personaje en Tomi, y concluya cuando Ovidio descubre lo equivocado de su planteamiento vital anterior y lo fallido de sus esfuerzos previos por explicar su lugar en el mundo<sup>5</sup>. Una revelación que se produce cuando se ve obligado a reflexionar sobre su propia obra. Examen que culmina en la conclusión de que el objetivo con que había creado su obra suprema, *Las Metamorfosis*, era tan fallido y estaba tan errado como lo era y estaba la verdad encerrada en ellas:

Toda mi obra fue sólo el reflejo de los tiempos antiguos, de la vejez del mundo, desde *Medea* a *Las Metamorfosis*, desde *El arte de amar* hasta los *Fastos*. Cantaba al cuerpo, al placer, al terror, los dioses y todas esas pequeñas realidades que se desmigajan hoy bajo el peso del Dios único que los dacios y los hebreos habían conocido y adorado. (V. H. 2008: 229)

Un razonamiento que le lleva a la conclusión de que había estado siempre errado, lo que, lógicamente, le decepcionó, como él mismo reconoce: «Llegar a

---

*et error* fueron los motivos de mi destierro. Mi poesía provocó la cólera de Augusto. Con ella corrompía yo a la juventud romana y ponía en peligro, según él, la existencia misma del imperio» (V. H. 2008: 197).

<sup>5</sup> La novela no es otra cosa que la puesta en práctica, obligada, ciertamente, de los versos 256-258 del libro XV de *Las Metamorfosis*: *nascique vocatur / incipere esse aliud, quam quod fuit ante, morique / desinere illud idem* («y a comenzar a ser algo distinto de lo que antes fue lo llaman nacer, mientras llaman morir a dejar de ser lo mismo», traducción de Fernández Corte 2020: 186).

esta conclusión me decepcionó»<sup>6</sup> (V. H. 2008: 230). Esta reflexión acerca de la función de su obra poética se recoge en el diario cuando el protagonista recibe una carta de Teodoro, el médico que asistió al nacimiento de Cristo en Belén. Se trata este de un personaje muy interesante en sí mismo, principalmente porque, tal y como anuncia su nombre, será a través de quien Ovidio reciba el don de la nueva del nacimiento del Dios para el tiempo nuevo que no acaba de definirse<sup>7</sup>. También lo es por el lugar y el momento en que se inicia su amistad, Tomi, en el quinto año del exilio, unos meses después de la muerte de Augusto y una vez que Ovidio ha regresado de su viaje más allá de las fronteras del imperio para conocer Kogaionon, la montaña sagrada de los getas y santuario de su único dios, Zalmoxis (esclavo y discípulo de Pitágoras), y a su sacerdote que le ha confirmado la aparente validez de la cosmovisión de su dios<sup>8</sup>. En ese momento, Ovidio ya intuía las pocas posibilidades que tenía de regresar a Roma y era consciente de que estas pasaban por el perdón del nuevo emperador, por lo que lo había celebrado en la

---

<sup>6</sup> V. H. aprovecha la posibilidad de que la causa del destierro fuera el probable pitagorismo del poeta romano por formar parte de una secta que se oponía al *princeps*, a Augusto (Baeza 2010: 25). Una visión neopitagórica que Carcopino (1965: 51-52) percibe en el Ovidio de V. H., y que se aprecia, entre otras cosas, en la utilización por parte del personaje de la idea de metempsicosis como la renovación constante del alma (Chamonard 1966: 9-10). Una evolución cuyo acierto parece confirmarse al personaje cuando, además de la adquisición de la lengua geta (Bonjour 1982), entra en contacto en Tomi con la doctrina de Zalmoxis y que le ayuda, como paso intermedio, a completar su transformación de un Ovidio romano en uno que puede calificarse de cristiano: «No tengo tranquila la conciencia. [...] El sacerdote dacio me dio una paz provisional y parcial –lo he comprendido desde el relato de Teodoro–, [...] La religión de Zalmoxis resulta ser tan sólo una etapa, como una espera –[...]–, pero tan inquieta como la que hoy conturba mi alma» (V. H. 2008: 212). Sin embargo, no hay acuerdo al respecto (Álvarez y Iglesias 2011: 755, nota 1810; Fernández Corte 2020, 186: nota 26).

<sup>7</sup> Al igual que otros personajes de Horia (Enrique 2020: 39-40), tanto Ovidio como Teodoro perciben la inminencia de un acontecimiento que no acaba de llegar. De ahí que sientan también el desarraigo de los personajes viajeros que también es propio de V. H. (Orian 2020: 99).

<sup>8</sup> Desconocemos cómo era la religión de la Dacia real, al parecer era politeísta (Boldor 2005: 199); sin embargo, la concepción del campesino como fuente de la energía nacional rumana que sacrifica lo individual a lo colectivo y la visión cristiana ortodoxa de la importancia de la vida, la tierra y la naturaleza (Horia 1956: 163-165) facilitan los evidentes paralelismos con la religión geto-dacia que ficcionaliza V. H. Para una concisa y precisa descripción de la misma y su importancia para el carácter nacional rumano, véase Eliade (2008), y en particular en V. H., véase Stefanini (2024), en especial pp. 55-121.

*Laudatio Funeris* de Augusto<sup>9</sup>. Por ello, al tiempo que se agudiza la aceptación de su condición, también lo hace la esperanza en la llegada del cambio de era que ha percibido a lo largo de su vida. Algo que le confirmará definitivamente Teodoro con el anuncio del nacimiento de Cristo. Un Teodoro que entrará de forma inopinada y brusca en la vida de Ovidio en un momento indeterminado del quinto año del destierro:

El médico Teodoro también se parece a un oso con sus ojillos perdidos entre la maraña de las cejas caídas y espesas, la voz reducida a dos sonidos esenciales para decir sí y no; parece salir del fondo de la tierra, con el cuerpo robusto y pesado plantado en unos pies acostumbrados al suelo de otro planeta o a las alfombras de hojas secas de los bosques. Toma el pulso con unos dedos más propios para estrangular que para estimular a la vida. Pasa los días y gran parte de la noche en la taberna de Herimon, solo, bebiendo cantidades increíbles de vino tinto y mirando por las ventanas como *si* esperase la llegada de alguien y como si tuviese miedo. (V. H. 2008: 177)

Poco más se nos dice de él y de su estancia en Tomi, excepto que está de paso y que es un médico vagabundo. De su estadía en la ciudad, tampoco se nos cuenta más, ni el momento de su llegada, ni el de su duración, que es igualmente indeterminada y se presupone breve, ni el momento de su partida, que se nos anuncia de forma premonitória, pero segura: «Un día, —escribe Ovidio— sin decirle nada a nadie, tomará cualquier barco, rumbo a Istros o a Bizancio, y desaparecerá sin dejar huellas» (V. H. 2008: 177-178). Una afirmación que anuncia una relación de menos de los seis o siete meses que el mar permanecía cerrado durante el año en la época<sup>10</sup>.

Con todo, aunque su relación no vaya a ser muy extensa, su amistad, que se presupone eterna, sí será determinante; primero, porque se produce por el reco-

---

<sup>9</sup> En palabras del personaje: «Pronunciar un discurso ante estas lejanas poblaciones medio sometidas a Roma, hablarles de Augusto en versos bárbaros, de la divinidad del César, de su estancia entre los dioses del Olimpo, elogiar a Tiberio, a Livia y a toda la familia [...], con ello podría yo cambiar mi destino y asegurarme la buena voluntad y el perdón de Tiberio» (V. H. 2008: 171). Poco después: «Mi *recitatio* tuvo lugar a fines de noviembre ante una multitud armada» (V. H. 2008: 173). Como se ve, V. H. respeta la voluntariedad histórica de su actuación, como afirma Carcopino (1965: 79) quien lo explica a través de *Pont.* 4. 13. 35-36, a pesar de que sea Honorio, jefe del destacamento romano en Tomi, quien invite a Ovidio a realizarla.

<sup>10</sup> V. H. sabe de la realidad de este hecho y lo aprovecha en varios lugares, así, por ejemplo, cuando el personaje dice: «Nuevamente se me ha borrado la esperanza con la nieve y las primeras heladas. Enterrado más allá de los hielos del Ponto y de las nieves del Haemo, durante meses y meses, no podrá llegar hasta mí señal alguna de Roma. Incluso el perdón del emperador, si se dignara otorgármelo, tendría que esperar al deshielo» (V. H. 2008: 75).

nocimiento mutuo como almas perdidas en busca de una meta (bien es cierto, que mientras que el médico sabe cuál es la suya, Ovidio, que anda perdido, y de ahí que tema y no quiera morir<sup>11</sup>, no); segundo, porque su trato, a pesar de comprender una escasa cantidad de horas y minutos, es de gran importancia para el desarrollo de nuestro protagonista, cuyos ojos se abrirán a aquello que busca y no alcanza a ver. Esta breve relación se relata en la novela de dos maneras distintas, de forma directa y personal, durante el quinto año; y de forma epistolar, a través de sendas cartas que Teodoro le envía a Ovidio desde Roma en el sexto.

Aún más, se puede afirmar que toda interacción personal en Tomi durante el quinto año se condensa en un solo episodio cuya duración es la de una conversación en la que el médico le relata su vida previa a Ovidio y le descubre cómo, por casualidad, se encontró presente en Belén el día del nacimiento de Cristo. Consciente en ese momento de quién lo había contemplado y de cómo le había descubierto su verdadera condición, le confiesa al poeta que se le despertó por Él tal pasión que decidió ser su médico y acompañarlo siempre. De ahí que, cuando en los días siguientes —le dice—, confirma de boca de pastores y esclavos la divinidad del niño y descubre que Herodes había ordenado matarlo por ello, se precipitara a avisarlo desconocedor de que la Sagrada Familia había huido ya a Egipto. Con todo, el anhelo de volver a contemplar al Salvador y de ser su médico se había apoderado de él de tal forma que reencontrarlo se convirtió en el propósito principal de su vida. De ahí que, al no tener noticias de su destino, hubiera comenzado una búsqueda, cuyo fin no había alcanzado aún, recorriendo el Mediterráneo oriental y que, en su errar, ese invierno, le había llevado a Tomi<sup>12</sup>.

El relato y su verdad parecen despertar el interés de Ovidio, quien, en su afán de ayudar al médico, le sugiere que se dirija a Roma, pues, si el joven, que ya tendrá unos veinte años, es el verdadero Mesías, el dios que traerá un nuevo tiempo, lo lógico es que se haya dirigido a destruir el centro principal del caduco. Una idea que le parece acertada a Teodoro, que decide partir a la capital del imperio tan pronto el mar sea de nuevo navegable. Como señal de agradecimiento a su amistad, Teodoro se compromete a recabar información acerca de la verdadera

---

<sup>11</sup> Así lo reconoce el protagonista en su conversación con Teodoro en la playa: «—No quiero morir, no quiero morir... —repetía estas palabras estúpidas y era la única respuesta que se me ocurría en aquel momento a la pregunta del médico» (V. H. 2008: 190).

<sup>12</sup> Su condición de médico errante remite al Sinuhé de Mika Waltari, no solo porque como él ejerza en Egipto, donde la tradición cuenta que se conocían los secretos de la vida y la muerte, conozca a fondo su profesión y acabe viviendo errante, ejerciendo su arte por distintos países cuyos misterios descubre sin lograr dar sentido a su vida; si no por el hecho de que ambos buscan el propósito último de la vida.

situación de su amigo y a visitar a su esposa. De todo lo cual, le asegura, lo mantendrá informado.

De esta forma y, ya en su sexto año de destierro, Ovidio recibe dos cartas, cuya noticia vertebra el diario durante ese año. Ambas llegan de Roma con informaciones muy diversas, pero en sí mismas definitivas. La primera porta malas nuevas, pues, entre otras cosas, le anuncia la imposibilidad de su regreso a la capital. Tiberio no recibe a su esposa y se muestra reacio a parecer más piadoso con los reos de Augusto que el propio Augusto<sup>13</sup>. Lo que le reafirma en sus antiguos temores y sospechas. La segunda, en cambio, le muestra la vía a seguir, lo definitivo del corte que se ha producido con el nacimiento de Jesús y la prueba definitiva a través de su sacrificio en la cruz.

En esta segunda epístola, Teodoro le confirma, por un lado, que Jesús no está en Roma, y que por ello ha determinado seguir su búsqueda desde el único lugar en que lo vio, en Galilea, donde, supone, se dirigirá a los hombres; por otro, le descubre quién es el Mesías y cuál será su revolución. Una información que adquiere rasgos proféticos y que el médico ha recogido gracias a las entrevistas que ha mantenido en Roma con rabinos que le han referido las profecías que sobre Cristo se recogen en el *Antiguo Testamento*. Así, Ovidio descubre que la base del Reino de Dios será su sacrificio. Una información que, en un primer instante, lo confunde; pero que, sin embargo, tras una breve reflexión, le permite otear el tipo de amor que se esconde en aquél, el verdadero:

Me es difícil imaginar esta historia formada por fragmentos inconexos y que no se parecerá a ninguna otra. La historia del Hijo de Dios. Su paso entre los hombres. Su servidumbre humana. Su perpetuo tormento entre la carne y la divinidad. Sus palabras, que le valdrán adeptos, pero que no convencerán a los representantes del orden establecido, del Imperio y de sus protectorados. El hombre Mesías, víctima del César, cuyos representantes lo considerarán como un peligroso rival. [...]. En comparación con esto, todo lo demás resulta de una pequeñez horrible. [...] ¿Cómo podría yo escribir de nuevo mi Arte de amar, después de haberle oído hablar a Él? El amor que he cantado no es amor. (V. H. 2008: 200)

Un hallazgo que inmediatamente le hace reconocer la falsedad o, mejor, la insuficiencia, de aquel amor cuyas excelencias ha cantado en sus obras y cuyo mayor representante ha sido él. Una distancia entre uno y otro que le confirma la tragedia de la que ha sido partícipe como maestro del amor. Herimon, el tabernero, en el periodo que media entre una y otra carta, le confiesa haber matado a su esposa

---

<sup>13</sup> De hecho, parece que Ovidio se desesperó al conocer que Tiberio sería el heredero de Augusto tras la muerte de Germánico en quien él tenía depositadas sus esperanzas (Álvarez y Iglesias 2011: 19).

para poder llevar adelante su amor con Lidia, la joven de la que se enamoró, y para cuya conquista había solicitado la ayuda del gran maestro proveniente de la capital del mundo, con quien, por cierto, ella también mantenía una relación amorosa paralela, y que, el año siguiente, se encaprichará de Valerio, el nuevo comandante romano de la guarnición, para quien trabajará de espía, tras haber concluido su relación con el tabernero.

Se trata de un descubrimiento que realiza Ovidio tras su sorpresa ante la interpelación con que Teodoro comienza su segunda misiva, «mi hermano en Dios» (V. H. 2008: 199). Un apelativo inesperado y que le abre los ojos a cómo lo percibe el único personaje cristiano en la novela, aquel que parece ser el único que ha reconocido las dudas que lo asaltan desde muchos años atrás<sup>14</sup>. Una sorpresa aún mayor si tenemos en cuenta que él siempre ha sido sabedor de la inexistencia de los dioses en quienes aprendió de joven a creer, o al menos, a creer en la devoción humana hacia ellos, para poder satisfacer sus deseos<sup>15</sup>:

Recuerdo perfectamente las palabras que se me escaparon entonces de mis labios: «¿Miedo a qué, puesto que los dioses no existen...?» [...]. Más tarde, en Roma, nos hemos integrado al ritmo de vida de los demás, nos hemos habituado a creer, si no en los dioses, por lo menos en la actitud de los hombres hacia los dioses. Sin esto nos habría sido imposible vivir hacer carrera, triunfar, hacer el amor a una mujer decente o a una puta. (V.H. 2008: 24-25)

De ahí que, lógicamente, se despierte en el protagonista el interés por comprender tal hecho, y le resulte inevitable comparar las profecías veterotestamentarias sobre Jesús con las fabulas legendarias de las que ha dado su versión en su obra escrita<sup>16</sup>, aquella en la que ha dejado impreso su ser. Y de toda ella, de entre los poemas suyos con que las compara (*El Arte de amar*, *Las Metamorfosis*, *Los Fastos*, *Las Tristes* y *Las Pónticas*), destaca de forma preponderante aquella en la que mejor y más extensamente canta al amor y al poder de los dioses de Roma, y, por ende, a la corrupción que se había apoderado del alma de esta (V. H. 1956: 77), *Las Metamorfosis*:

---

<sup>14</sup> En palabras del personaje: «*Mi hermano en Dios*. Esta inesperada fórmula abría ante mis ojos las puertas a una nueva visión del mundo» (V. H. 2008: 199).

<sup>15</sup> Una idea que repite en el sexto año de destierro: «—Los dioses son malos, ¿verdad? —No son buenos ni malos. Sencillamente no existen» (V. H. 2008: 212).

<sup>16</sup> Aquí, V. H. recoge la idea de que Ovidio compila historias mitológicas provenientes de la tradición, sin embargo, sabemos que más de una era creación propia (Fernández Corte 2019: 126-132).

El amor que he cantado no es el Amor. Quisiera ser capaz de cantar el amor que siento por Dokia, ya que no es su cuerpo lo que deseo, sino otra cosa, algo que siempre he amado en ella y que era como un anticipo de eso que siento ahora. ¿Y *Las Metamorfosis*, donde he acumulado todos los errores de un mundo en descomposición? Creía que los dioses tenían el poder de transformarnos en plantas o en rocas. Todo esto no es ya posible, puesto que el verdadero Dios ha tomado nuestra forma. Se ha metamorfoseado en hombre, no para gozar, con la carne, del placer de los mortales, sino para padecer, para hacernos comprender que nos parecemos a él en el dolor. La materia y los animales eran en cierto modo semejantes a los otros dioses del pasado, a todos aquellos defectos que, en lo futuro, si es que aún son posibles, lo serán sólo para vergüenza nuestra y para definir mejor nuestras faltas y nuestros crímenes ante la perfección que nos será exigida. ¿Y qué decir de los *Fastos*, donde he cantado las glorias de Roma, su eternidad? Pronto no tendrán ya sino el insignificante valor de unos pobres prodigios que señalan, a lo largo de un año, la huella apenas visible de una sombra agotadora y solitaria. [...] (V. H. 2008: 200)

Como se percibe en el texto, Ovidio reconoce haber expuesto en este, su mayor escrito, un poder divino que no alcanza sino a mostrar los miedos humanos a los poderosos; de ahí que se manifiesten seres que aterrorizan y convierten en planta o peñón a sus fieles, o en donde los dioses se transforman para revelarse superiores a los hombres al gozar como ellos, al abusar de ellos, al atemorizarlos o castigarlos, al recompensarlos, pues no son sino su reflejo y el de sus temores más íntimos:

Me es difícil imaginar esta historia formada por fragmentos. Pero, si me atreviese a releer *Las Metamorfosis*, ¿cómo no temblar ante el vacío que ese libro ha abierto en mí, incluso cuando hablaba de la omnipotencia de los dioses! La crueldad de éstos nos revela su inexistencia. Son el reflejo de nuestros temores y de lo que no nos atrevemos a hacer sin remordimiento. (V. H. 2008: 23)

Un poder muy distinto e inferior al de Aquel de quien se ha metamorfoseado en hombre para sufrir y padecer como tal, mostrando así la grandeza del ser en quien se ha transformado al reconocerle su dignidad mediante la sustitución en el sufrimiento. Acto de amor supremo que, al tiempo, se convierte en ejemplo vivo de que el camino de salvación eterna no será sino a través del padecimiento en un mundo al que no pertenecemos, pues es en él donde nos reconocemos como hermanos. Una verdad que no ha sido capaz de intuir siquiera su maestro, el anciano de Samos, que amó a la humanidad hasta el punto de explorar los arcanos de la naturaleza para dominar y explicar el miedo supremo a la muerte del cuerpo y el alma, y que aportó una esperanza fallida, por incompleta, en su creencia en la metempsícosis, según la cual, el alma, tras fallecer el cuerpo, lo abandona y viva se reencarna infinitamente:

Y he acabado encontrando estos sorprendentes versos en el libro XV de *Las Metamorfosis* (el que habla en mis versos es Pitágoras): «Y puesto que un dios me hace hablar, obedeceré religiosamente a ese dios que dicta mis palabras [...]. Quiero lanzarme al cielo través de los astros; quiero, abandonado la estancia en esta tierra amodorrada, transportado por una nube, [...], contemplar desde allí, muy lejos, a mis pies, los hombres que van a la aventura sin que los guíe la razón, fortalecerlos contra el terror y el temor a la muerte, y desplegar ante sus ojos la continuidad de los destinos». [...] Mi [de Ovidio] idea de la inmortalidad era la siguiente: // «Y nada muere, creedme, en un universo tan inmenso, sino que todo toma formas variadas y nuevas. [...]. Una parte puede ser transportada a determinado lugar, otra parte a un lugar diferente, pero la suma de todas estas partes sigue siendo constante». // La metamorfosis era pues el secreto por medio del cual explicaba yo, según las enseñanzas de Pitágoras, la eternidad de nuestra alma. No podía concebir la inmortalidad pura, inmutable, más allá de la vida del cuerpo. De modo que no volaba «por entre los astros», sino muy bajo, por entre las opiniones de mis contemporáneos y predecesores. Profetizaba al revés. (V. H. 2008: 228-229)

No es distinta la posición de Ovidio, ni menor su sorpresa al comprender que él, vate del amor, ha celebrado aquel en todas sus modalidades (Fernández Corte 2019: 36) excepto en la que configura su forma verdadera y que comprende al resto. El amor incondicionado al prójimo por ser hermano en la creación y compañero en el exilio. Se hace sabedor entonces de que ha sido el vate del amor que persigue satisfacer los deseos carnales individuales que se encarnan en la satisfacción sexual, la posesión del objeto o la persona deseada, el apaño y el arreglo con fines espurios, el miedo a la pérdida de lo obtenido y, como consecuencia, el uso y abuso del terror para evitarla, de mayor resonancia en el caso del poderoso que cree ocupar el lugar debido a la divinidad cuyo terror es superior al del resto:

Lo adoran como a un dios, pero nadie lo quiere. Porque si es el autor de la Paz en general y ha creado el más grande de los imperios de todos los tiempos, también es el autor del Miedo en particular, del miedo de los demás y de su propio miedo. (V. H. 2008: 21)

Y llegará a entender, entonces, pues ya era sabedor desde niño de que vivía en los estertores de una era histórica<sup>17</sup>, por qué es incapaz de cantar el tipo de amor

---

<sup>17</sup> La conceptualización de la Historia de V. H. hace que, a pesar de su aparente anacronismo –para él la literatura ha de ser ejemplos de crítica a los poderes políticos establecidos y no tanto reflejo milimétrico de los periodos históricos (Grigore 2024: 34; Stefanini 2024)–, considere, y así lo muestra en sus novelas, estertores de las distintas civilizaciones momentos en que parecen estar en su apogeo, así hace en esta novela con el reinado de Augusto, porque «la divinización del Estado a través del César, nos deja

que siente hacia Dokia, la sirvienta geta a quien ama de forma distinta a como lo ha hecho a otras mujeres antes, a quien ama por ser ella:

Quisiera ser capaz de cantar el amor que siento por Dokia, ya que no es su cuerpo lo que deseo, sino otra cosa, algo que siempre he amado en ella y que era como un anticipo de eso que siento ahora. (V. H. 2008: 200)

Una iluminación que alcanza ahora y que desconocía a pesar de ser poeta y, en consecuencia, en cierto sentido, un profeta. De ahí que, al tiempo que comprende el valor de sus *Metamorfosis*, que se dé cuenta de que la obra religiosa y cívica que ha compuesto al alimón con aquellas, los *Fastos* (Ripert 1957: II), sea a partir de entonces ridícula<sup>18</sup>. Bueno, en realidad, todo lo que ha hecho él y todo lo que han hecho Roma, sus dioses y Augusto, pues el verdadero Dios se ha metamorfoseado como muestra de amor y prueba de que la liberación será universal, y no como los dioses del panteón, que, al haberse configurado a través del miedo, lo hacen para reflejar su superioridad y alteridad con respecto a la humanidad.

Y, por ello, aunque no llegue a entender el cambio que supondrá la venida de Jesús, acaba previéndolo, temiéndolo y ansiándolo, esto es, surge en él la esperanza. Y no ha sido capaz de percibirlo antes, porque la novedad que trae Cristo es tal que resultaba inimaginable con anterioridad, pues supondrá la ruptura de la concepción mítica de la historia, esto es, cíclica, de la que Ovidio es partícipe<sup>19</sup>. Una concepción mítica que considera que los hechos históricos, aun irrepitibles, tienen patrones que se repiten y que anulan el progreso del tiempo. De ahí la necesidad de retornar sobre sí mismo, resto de la concepción mítica de la realidad, que ha

---

sorprender la verdadera cara de esta Roma imperial que era en el fondo el canto del cisne de una civilización en colapso. La violencia de la represión anticristiana, la corrupción de la aristocracia, la necesidad de las conquistas sin otra meta que la de resolver por la espada problemas cuya solución estaba en el alma misma de la Ciudad Eterna, [...], las intrigas palaciegas que inauguran su ciclo fatal bajo el reinado del primer emperador» (V. H. 1956: 135-136). Otro tanto acontece en *El caballero de la resignación* y el reinado de Radu Negru, legendario príncipe rumano, o en el reinado de Felipe II en *Un sepulcro en el cielo*. Un fin del ciclo histórico que coincide casualmente con el momento final de *Las Metamorfosis* que culmina la historia del mundo desde su origen hasta el gobierno de Augusto.

<sup>18</sup> No es baladí tampoco la referencia a ella, pues, como señala Fernández Corte (2019: 17), ambas obras, *Las Metamorfosis* y *Fastos*, pueden leerse en espejo.

<sup>19</sup> En palabras del personaje: «El alma se libra, pues, de la muerte. Yo lo sabía. Y ¿cómo lo he llegado a saberlo? ¿Quién me lo dijo, puesto que Pitágoras, en esos versos, soy yo mismo? Sí, un yo que se escondía tras mi existencia cotidiana y que surgía de vez en cuando para escribir sobre el *dios que me hace hablar* y sobre la inmortalidad. Toda mi obra fue sólo el reflejo de los tiempos antiguos, de la vejez del mundo desde la *Medea* a *Las Metamorfosis*, desde *El arte de amar* hasta los *Fastos*» (V. H. 2008: 229).

de realizarse para poder comprender el dramatismo histórico del transcurso del tiempo y anularlo. De ahí la búsqueda de patrones comunes y arquetipos con los que identificar los sucesos acontecidos durante su destierro y que, por ejemplo, le llevan a Ovidio a igualar, en un episodio sucedido un par de años antes, a los dos ancianos dacios que lo hospedaron en su excursión más allá del *limes romanus* con Baucis y Filemón, el mito en el que él había loado el amor conyugal eterno y el respeto a las leyes de hospedaje<sup>20</sup>. Una estrategia de comprensión que tiene, como señala Horia (1956: 18), como única herramienta de trabajo la fabulación, pues Ovidio, al no comprender el universo, se ve obligado a imaginarlo, de donde surge, inevitablemente, la necesidad de la iteración de las historias, que han de repetirse como paso previo a la intelección:

*Las Metamorfosis* están colmadas de historias como ésa y que yo no he inventado. No inventa uno nada. Todo lo ha descrito en nosotros desde el comienzo la mano de los dioses. Y también aquel humo que se elevaba de la aldea incendiada, y aquellos sármatas colgados de las ramas de los chopos. (V. H. 2008: 159)

Por ello, al comprender e intuir estos hechos, el protagonista descubre que incluso los saberes en los que había confiado y que había tratado sibilinamente de comunicar en su obra magna, aquellos que parecían haber tenido una cierta confirmación en la forma superior de desempeñarse en la vida de los habitantes de Tomi<sup>21</sup>, a pesar de lo objetivo de sus peores condiciones vitales, lo decepcionan, pues descubre que había profetizado del revés<sup>22</sup>. Ya que el sabio samio, al igual que él, carecía de la clave que diera entendimiento a su teoría, pues no se trataba de que

---

<sup>20</sup> No es el único ejemplo, en la primera historia de amor, con la que se abre la novela, Artemis, mujer griega a quien le relataba la historia de amor de Hero y Leandro –con quienes la identificará, cuando más adelante, se case con un mercader griego y abandone a Ovidio–; o, posteriormente, cuando recuerde la fábula de Níobe para explicar la crueldad del poderoso con quien se le opone y se muestra soberbio.

<sup>21</sup> Entre otras reacciones, destacamos la sorpresa del personaje ante la superioridad de los habitantes (en especial de las mujeres) frente a los de Roma: «Pero veo que las mujeres son más puras aquí que en Roma, a juzgar por Dokia, y que los hombres son más hombres. Se puede vivir dondequiera que pueda uno encender fuego y hablar con alguien. Roma no es más que un capricho y un puntito, quizá demasiado brillante, en medio de la noche humana» (V. H. 2008: 36). Esta configuración de los habitantes dacios tiene que ver con la concepción del campesino como fuente de la energía nacional rumana, véase nota 8.

<sup>22</sup> Profetiza del revés porque realmente no se profetiza *ex eventu*, que es lo que sucede en una concepción circular del tiempo como la que tenía. El hecho de la unicidad y singularidad del nacimiento de Cristo le muestra que el desarrollo del tiempo es lineal y no, como había creído hasta entonces, circular e iterativo.

el alma se encarnara eternamente en nuevos cuerpos mortales<sup>23</sup>, sino que, una vez cumplido su tiempo en la tierra retornará del exilio a su hogar tras la muerte. Una intuición que se despierta en el personaje al final de la obra (Helgueta Manso 2020).

Como hemos visto, V. H. se sirve de Ovidio y de sus obras literarias para dar explicación a su situación vital en el destierro. Utiliza de forma particular al poeta sulmonés para mostrar cómo a través de la reflexión sobre su obra literaria, en especial de aquel poema que ha sido vehículo de transmisión de la doctrina pitagórica, por estar convencido de que la Verdad era la que mejor mostraba que los poderes de sus falsos dioses no eran tales. Una reflexión que surge de los acontecimientos que vive en el destierro, y en especial de su relación con Teodoro y de la noticia del nacimiento, futura pasión, muerte y resurrección de Cristo.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, Consuelo y Rosa María IGLESIAS. *Ovidio. Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 2011.

BAEZA ANGULO, Eugenio. *Ovidio. Tristezas. Pónticas*. Madrid: Akal/Clásica, 2010.

BOLDOR, Alexandru. *Exile as Severance*. LSU Doctoral Dissertations. 2025 [https://repository.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/2225](https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/2225) [12 febrero 2025].

BONJOUR, Madelaine. Dieu est né en exil de Vintila Horia où un Ovide métamorphosé. En CHEVALIER, Raymond (ed.). *Colloque Présence d'Ovide*. Paris: Les Belles Lettres, 1982, pp. 441-454.

CARCOPINO, Jérôme. *Contactos entre la historia y la literatura romanas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.

CHAMONARD, Joseph. *Ovide. Les métamorphoses*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

CLAASEN, Jo-Marie. *Displaced persons. The Literature of Exile from Cicero to Boethius*. London: Duckworth, 1999.

ELIADE, Mircea. *Bajo el signo de Zalmoxis*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.

ENRIQUE, Antonio. Relectura de Dios ha nacido en el exilio, 47 años después. En HORIA, Cristina, Ileana BUCURENCIU y Javier HELGUETA MANSO, *Vintila Horia: Homenaje en el centenario de su nacimiento. Una mirada libre desde el exilio*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2020, pp. 39-48.

---

<sup>23</sup> Como reconoce el propio Ovidio: «Mi idea de la inmortalidad era la siguiente: «Y nada muere, creedme, en un universo tan inmenso, sino que todo toma formas variadas y nuevas. Lo que llaman nacimiento es el comienzo de algo que es distinto al estado anterior; y muerte, la terminación de ese mismo estado. Una parte puede ser transportada a determinado lugar, otra parte a un lugar diferente, pero la suma de todas estas partes sigue siendo constante.»» (V. H. 2008: 229).

FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos y Josefa CANTO LLORCA. *Ovidio. Metamorfosis, I-V*. Madrid: Gredos, 2019 [2008].

FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos y Josefa CANTO LLORCA. *Ovidio. Metamorfosis, XI-XV*. Madrid: Gredos, 2020.

GRIGORE, Rodica. Expressions and Forms of Exile in Vintilă Horia. *Theory in Action*, 2024, vol. 17, n.º 4 October, pp. 30-46. DOI:10.3798/tia.1937-0237.2418

HELGUETA MANSO, Javier. Variaciones sobre el exilio en el Ovidio de Vintila Horia. Un análisis desde la sonoridad. En HORIA, Cristina, Ileana BUCURENCIU y Javier HELGUETA MANSO (eds.). *Vintila Horia: Homenaje en el centenario de su nacimiento. Una mirada libre desde el exilio*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2020. pp. 115-134.

INGLEHEART, Jennifer. *Exile after Ovide: Two Thousand Years of Solitude*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

HERRERA MONTERO, Rafael. *Ovidio. Tristes. Cartas del Ponto*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

HORIA, Vintila. *Presencia del mito*. Madrid: Editorial Escelicer, 1956.

— *Dieu est né en exil. Journal d'Ovide a Tomes*. Paris : Le Signe, 1960.

— *Dios ha nacido en el exilio. Diario de Ovidio en Tomis*. Madrid: Ciudadela Libro, 2008.

LAGUNA MARISCAL, Gabriel. Vintila Horia: La recepción clásica como modo de creación de sentido en *Dios ha nacido en el exilio*. *Estudios Románicos*, 2021, 30, pp. 287-301.

MATZNER, Sebastien. Politics of Periphera Identity in David Malouf's and Vintila Horia's Re-narrations of Ovidian Exile. En INGLEHEART, Jennifer (ed.). *Two Thousand Years of Solitude. Exile after Ovid*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 307-321.

ORIAN, Georgeta. La patria ideal de Vintila Horia o cómo uno puede llevar su espacio consigo. En HORIA, Cristina, Ileana BUCURENCIU y Javier HELGUETA MANSO, *Vintila Horia: Homenaje en el centenario de su nacimiento. Una mirada libre desde el exilio*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2020, pp. 93-110.

PETRESCU, Olivia N. Hermenéutica del exilio y confluencia de culturas en Ovidio y Vintila Horia. En WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian (ed.), *Serendipia: migración como oportunidad*, Colonia: Universidad de Colonia, 2018, pp. 100-108.

RIPERT, Émile. *Ovide. Les Tristes. Les Pontiques. Ibis. Le noyer. Halieutiques*. Paris: Classiques Garnier, 1957.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Ovidio. Metamorfosis. XV*. Barcelona: Alma Mater, 1964.

STEFANINI, Maurizio. *Vintilă Horia. Biografía di un esilio*. Roma: Writeup, 2024.

STEVENS, Benjamin. *Per gestum res est significanda mihi: Ovid and Language in Exile*. *Classical Philology*, 2009, 104, 2. pp. 162-183.

# La metamorfosis como forma de huir del machismo en «La insólita Irene», de José Alcántara Almánzar

por ANDRÉS MONTANER BUENO

*Universidad de Murcia*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8743-8472>

## INTRODUCCIÓN

La literatura constituye un instrumento de especial importancia para describir la realidad social de una época determinada, así como los problemas que la acechan. Uno de estos problemas, con profundas repercusiones en los ámbitos personal, económico y laboral, es la desigualdad de género. Las sociedades albergan, perpetúan y, no en pocas ocasiones, promueven actitudes machistas en las que el hombre somete a las mujeres a su dominio, generando un trato diferenciado según el sexo. Esto conduce a una marginación de las mujeres, quienes quedan relegadas a un papel secundario y dependiente del hombre.

Tradicionalmente, esta labor de denuncia se considera propia de la literatura realista, en la que sus autoras y autores, personas comprometidas con la realidad social, examinan, describen y denuncian los males de la sociedad que les ha tocado vivir. En cambio, la literatura fantástica se asocia con un carácter puramente lúdico, aparentemente desvinculado de la realidad sociopolítica que suele ignorar. Sin embargo, esta separación entre literatura fantástica y crítica social no es completamente precisa, ya que existen buen número de relatos que combinan lo fantástico con la denuncia de los problemas sociales de su tiempo. Un ejemplo representativo puede encontrarse en buena parte de la obra del cuentista dominicano José Alcántara Almánzar. En su narrativa, el autor relata con imaginación y notable destreza estilística los principales problemas que afectan a la sociedad dominicana.

Es reconocido como uno de los principales cuentistas contemporáneos de la República Dominicana y el Caribe, tal como afirma Nívea de Lourdes Torres

(2002: 8). En esta misma línea, las profesoras Raquel Chang-Rodríguez y Malva E. Filer han resaltado la calidad de su obra al afirmar: «El escritor y sociólogo José Alcántara Almánzar es uno de los cuentistas dominicanos más importantes de los últimos años» (2016: 565). Nacido en Santo Domingo en 1946, este autor compagina su actividad de profesor universitario como Catedrático de Sociología con la de crítico literario, ensayista y escritor. Su obra es muy prolija, pues, desde 1970, ha publicado más de 750 artículos en periódicos y revistas dominicanas y del extranjero, nueve libros de ensayos literarios y numerosos libros de cuentos que han sido recogidos en cinco colecciones. Su labor literaria ha sido ampliamente reconocida mediante premios y distinciones. Entre ellos destacan el Premio Anual de Cuento en 1984 y 1990; el Premio a la excelencia periodística (1996); el Premio Nacional de Literatura (2009); el Pluma de la excelencia como escritor (2010); el Premio Anual de Ensayo (2021); así como su ingreso como Miembro de número de la Academia Dominicana de la Lengua, ocupando la silla D (2024).

Desde su primer libro de cuentos, *Viaje al otro mundo* (1973), la temática más recurrente de la obra literaria de Alcántara es la descripción de la sociedad dominicana y de los problemas que la aquejan. Como buen sociólogo, da voz a las injusticias que sufre el pueblo dominicano, la pobreza generalizada, los desmanes de la clase política y, en general, las penurias que soporta el pueblo. Siguiendo los planteamientos de Torres (1998; 2002) la cuentística de Alcántara se puede organizar en tres grandes bloques: el neorrealismo social, el neorrealismo psicológico y los cuentos fantásticos y grotescos, que abordaremos a continuación.

### NEORREALISMO SOCIAL

La temática de estos cuentos se centra en la descripción de la realidad social dominicana, sobre todo en el ámbito urbano. Se describen las penurias, la opresión y todo tipo de dificultades y calamidades que tiene que superar el pueblo dominicano. La visión que transmite Alcántara de la situación social dominicana es pesimista, puesto que refleja pocas esperanzas de que estos problemas se resuelvan a corto o medio plazo. Describe seres que viven en un estado de pobreza alarmante, que sufren todo tipo de persecuciones y represiones políticas y otras situaciones de precariedad que sumergen al pueblo dominicano en estados de angustia y les causan importantes trastornos psicológicos. Así, la problemática que aborda es muy variada, pudiéndose destacar como temas principales de este grupo de cuentos los siguientes:

*Opresión política.* Se describe con enorme realismo cómo las mujeres y hombres son torturados y cruelmente asesinados por los gobiernos opresores. También se relata el hambre y la pobreza que soporta el pueblo debido a las políticas de los gobernantes y, en general, a la crueldad de los políticos y militares.

*Penuria económica.* Se denuncia la situación de pobreza que sufre la población dominicana y las incalculables consecuencias que provoca como muerte, violencia, prostitución, marginación, desequilibrios mentales, etc. Como causas estructurales de esta pobreza, Alcántara revela la existencia de prejuicios raciales y étnicos, la persecución política y los profundos desequilibrios económicos entre la clase alta y el pueblo.

*Machismo.* Se describe la situación que sufre la mujer dominicana como consecuencia de un clima de machismo que la relega a un segundo plano bajo el dominio del hombre. La educación que reciben es ínfima, con un nivel de analfabetismo muy elevado. Para superar esta situación de pobreza tienen que recurrir a la prostitución o a mendigar, soportando el rechazo social.

*Crítica a la clase alta.* En la sociedad dominicana convive, junto con el pueblo que sufre penurias de todo tipo, una clase social alta que derrocha el dinero y mantiene un comportamiento superficial e insulso para satisfacer sus propios caprichos. Se critica el comportamiento de los nuevos ricos que actúan con desdén hacia los que no pertenecen a su clase acomodada.

### NEORREALISMO PSICOLÓGICO

En este grupo de cuentos, se analiza de forma especial el mundo interior y problemas psicológicos de los personajes, aunque sin olvidar la situación social en la que viven. Se describen los sentimientos, neuras y frustraciones que padece el ser humano, abordando temas como los miedos, los temores, los complejos, los maltratos y sus consecuencias psicológicas, y el suicidio. En general, se describe con realismo y crudeza la lucha del ser humano consigo mismo, sus inquietudes y angustias. Entre los temas principales, se pueden destacar los siguientes:

*La angustia de los jóvenes.* Se analiza el mundo interior de los niños y jóvenes, relatando las inseguridades, temores y padecimientos que experimentan. Alcántara penetra en ese mundo interior y examina sus causas y repercusiones, y cómo las vivencias de la juventud generan los traumas que se trasladarán a la edad adulta.

*Sexualidad.* Desde un análisis de la interioridad de los personajes, se abordan con extraordinaria destreza y espontaneidad temas relacionados con el sexo y la

concupiscencia. Asuntos como la homosexualidad, el lesbianismo, la prostitución y la infidelidad conyugal son utilizados como forma de protesta ante las normas y cánones impuestos por la sociedad.

*Trastornos psicológicos.* Se describen las diferentes obsesiones, alucinaciones, esquizofrenia y locura que padecen sus personajes como consecuencia de la inseguridad y soledad que sufren a causa de las circunstancias sociales que viven. En muchas ocasiones, se describe que la única solución a estos trastornos de personalidad que soportan es el suicidio.

Aunque estos relatos profundizan en los misterios de la mente humana, Alcántara lo hace sin desvincularse de la realidad social que rodea a sus personajes. Describe cómo el entorno en el que viven, generalmente la ciudad, con sus problemas de seguridad, discriminación racial y social, pobreza y persecución política, impacta de forma directa en su salud mental. Establece, por tanto, una relación directa entre lo psicológico y los problemas sociales, políticos y económicos.

## CUENTOS FANTÁSTICOS

El escritor utiliza la literatura fantástica para describir los problemas sociales, políticos, económicos y psicológicos que sufren sus personajes. Presenta acciones que trascienden las leyes naturales para describir la cruda realidad de un pueblo sometido a innumerables penurias y sufrimientos. La temática abordada en estos relatos es diversa, aunque destacan, entre otras, las siguientes:

*Espectros, muertos, seres sorprendentes.* Fantasmas, muertos vivientes, espectros, lugares misteriosos, seres extraños y otra gran cantidad de elementos sobrenaturales se convierten en recursos literarios clave para explicar, de un modo figurado y alegórico, la situación opresiva del pueblo dominicano.

*Metamorfosis.* La transformación de un ser en otro es otra de las temáticas que utiliza Alcántara en sus cuentos fantásticos. Nos describe cómo seres encerrados en sí mismos, agobiados por una problemática personal que les abruma, buscan liberarse de su propio yo abandonando su naturaleza humana para transformarse en animales u otras formas inorgánicas.

*Los sueños y la realidad.* En muchas ocasiones, los sueños alteran la percepción de la realidad hasta el punto en que la frontera entre ambos mundos se vuelve difusa. A veces, la realidad se confunde con los sueños; otras, es el universo onírico el que se impone como verdad. También los sueños y los augurios sirven para el desarrollo de las tramas de las narraciones.

## CUENTOS GROTESCOS

Alcántara utiliza también lo grotesco como una nueva manera de observar la sociedad que le rodea. Demetrio Estébanez define lo grotesco literario como:

Una categoría estética y literaria con la que alude a un tipo de descripción o tratamiento deformador de la realidad mediante «una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, una unión de los objetos imposibles tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana» (Bajtín) [...]. Entre los subgéneros literarios más frecuentemente utilizados en la deformación grotesca de la realidad (ya se trate de seres humanos, instituciones, ideologías, valores, etc.) figuran la caricatura, la farsa, la parodia burlesca, etc., cuya finalidad puede ser el mero goce estético provocador de la risa, o también una intencionalidad satírica de carácter moral, político, etc. (Estébanez 2016: 481)

Los atributos que sirven para constatar la existencia de la estética del grotesco literario, son, entre otros, los siguientes: la risa, utilizando el humor, puesto que este es un elemento esencial en lo grotesco; la sátira, generalmente utilizada como instrumento de crítica social; el contraste, al existir una combinación de realidades contradictorias como lo real y lo fantástico, lo bello y lo deforme, lo culto y lo vulgar; la violencia y la muerte, especialmente la violencia física o psíquica desde sus formas más crueles y brutales hasta las más ingeniosas y refinadas; la transgresión de la realidad, puesto que estos relatos no están sometidos a la lógica sino a la fantasía; y lo absurdo, que se utiliza para lo que no tiene sentido, lo disparatado, lo que puede parecer contrario a la razón (Ginés 2020: 31-37).

De toda esta amplia temática, en este trabajo centraremos nuestra atención en el cuento «La Insólita Irene» que relata, utilizando la técnica de la literatura fantástica, la situación de machismo imperante en la sociedad dominicana y cómo su protagonista logra zafarse de este yugo convirtiéndose en una mariposa. Analizaremos, en primer lugar, el significado y las funestas consecuencias que conllevan las actitudes machistas. Posteriormente, consideraremos la metamorfosis como elemento de la literatura fantástica y, finalmente, terminaremos con un análisis más hondo del citado cuento.

## EL MACHISMO OPRESOR

Una lacra que comparten la mayoría de las sociedades actuales es la de que en su seno se siguen produciendo, en mayor o menor medida, discriminaciones a personas debido a su sexo. La desigualdad de género provoca situaciones en las

que se margina a la mitad de la población, las mujeres, puesto que se les impide desarrollar todo su potencial como personas.

En la mayor parte de sociedades contemporáneas se han desarrollado actitudes machistas, amparadas en una concepción androcéntrica, que invisibiliza y niega el papel que las mujeres deben desarrollar. Tradicionalmente, se han adjudicado roles, capacidades y valores diferentes por el hecho biológico de ser hombre o mujer. En este entorno el hombre es considerado como el líder que tiene bajo su dominio a las mujeres y que se erige como su protector tanto económica como socialmente. Por el contrario, a la mujer se le adjudica un papel secundario siempre a las órdenes del marido, quien es el que ejerce el verdadero liderazgo social. El rol de la mujer era el de esposa, madre y ama de casa, siempre sometida a la custodia del marido. Por el hecho de nacer mujer debía mostrar sumisión, admiración y acatamiento al hombre.

Esta desigualdad de género que afecta directamente al 50% de la población extiende sus efectos negativos más allá de las mujeres, pues la sociedad en general sufre sus consecuencias negativas. La ONU (2015), en su Resolución 70/1 «Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible», fija como quinto objetivo lograr la igualdad de género y empoderar a todas las mujeres y las niñas. Se afirma que solo fomentando políticas que erradiquen dichas desigualdades se podrá impulsar el crecimiento económico y promover el desarrollo social, puesto que únicamente logrando la igualdad efectiva entre hombres y mujeres se podrá erradicar la pobreza y conseguir sociedades más prósperas.

El género es una construcción social que contiene ideas, normas, valores y prejuicios sobre el papel que se les asigna a las mujeres. La *IV Conferencia sobre la Mujer*, desarrollada en Beijing en 1995, define el género como:

Los papeles sociales construidos para la mujer y el hombre asentados en base a su sexo y que dependen de un particular contexto socioeconómico, político y cultural, y están afectados por otros factores como son la edad, la clase, la raza y la etnia. (ONU 1995: 232)

En muchas ocasiones, se utilizan de forma sinónima los términos sexo y género, cuando en realidad son dos realidades muy distintas. El sexo se refiere a las características biológicas diferentes que presentan las mujeres y hombres, mientras el género es la acumulación de cometidos y aptitudes que la sociedad adjudica a las personas según su sexo. Se refiere, por tanto, a una realidad cultural en la que se considera a las mujeres como seres débiles y dependientes. En este sentido, afirma Esperanza Bosch:

La masculinidad y feminidad están directamente relacionadas con los procesos de aprendizaje cultural, con los complejos procesos de socialización a los que están

sometidas niños y niñas desde el mismo momento del nacimiento, no vienen determinados por la biología. (Bosch 2019: 89)

Los conflictos de género generan visiones distorsionadas de las personas según su sexo. Esta visión distorsionada de la realidad se manifiesta a través de los estereotipos y prejuicios. Los estereotipos son, según Darío Páez (2003), ideas preconcebidas sobre los atributos que diferencian a los hombres de las mujeres, mientras que los prejuicios consisten en el talante positivo o negativo que se manifiesta ante un grupo de personas según su sexo.

Un mecanismo para propagar actitudes de discriminación de género son las actitudes machistas que practica una parte de la población masculina. Según el *Diccionario de la lengua española* de la RAE, se entiende por machismo: «la actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres o bien la forma de discriminación sexista caracterizada por la prevalencia del varón». Abarca aquellos comportamientos en los que se afirma la superioridad del hombre sobre la mujer en todos los ámbitos de la sociedad. El machismo es cultura y, como tal, son ideas, valores, costumbres mantenidas para hacer de lo masculino algo universal y de lo femenino algo particular. El hombre se sitúa en el centro de la sociedad y se considera a las mujeres como seres que valen menos y que deben estar bajo la supervisión y control de los hombres (Lorente 2020).

Los efectos negativos que provocan las actitudes machistas son inconmensurables, de tal forma que no es arriesgado afirmar que se han convertido en una de las mayores problemáticas de las sociedades actuales. El machismo provoca en las mujeres, entre otros efectos, una peor tasa de alfabetización, mayores niveles de pobreza, de paro, de trabajos más precarios, de discriminación, de acoso, de abusos, etc. Como efecto personal más grave, debemos hacer referencia a la lacra de la violencia de género. La ONU (1993), en la *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*, concreta su concepto en los siguientes términos:

todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para las mujeres, inclusive las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la privada. (ONU 1993: Artículo 1)

Entre los efectos negativos que conllevan los comportamientos machistas podemos considerar los siguientes (Instituto de las Mujeres 2013: 9-12):

*Efectos psíquicos.* Aquellos actos que implican el desprestigio de las mujeres. Engloban una amalgama de comportamientos vejatorios como: amenazas, humi-

llaciones, insultos, control de movimientos, aislamiento, manipulación, humillaciones, exigencia de obediencia, entre otros muchos.

*Efectos físicos.* Cualquier acto, no accidental, que pueda producir daño en el cuerpo de la mujer, tales como bofetadas, golpes, palizas, heridas, fracturas, quemaduras, etc.

*Efectos sexuales.* Cualquier relación sexual que se realice contra la voluntad de la mujer. Se pueden considerar las siguientes formas: las agresiones sexuales, que comprenden aquellas conductas sexuales donde se utiliza la fuerza o intimidación; los abusos sexuales a menores, que hacen referencia a las actitudes y comportamientos que un adulto realiza para su propia satisfacción sexual con una niña, niño o adolescente, empleando la violencia física o emocional como chantajes, engaños, amenazas, etc.; el acoso sexual, que comprende todo tipo de comportamientos sexuales considerados ofensivos y no deseados por la persona acosada, desarrollados en distintos ámbitos como el laboral, docente o cualquier otro en el que se pone de manifiesto una relación de superioridad del acosador.



*Efectos del machismo. Fuente: Elaboración propia*

Para acabar con la violencia machista y todas las situaciones de discriminación sobre la mujer, se han planteado las llamadas «nuevas masculinidades» o «masculinidades alternativas» (Alcántara-Alcántara 2023: 7), que reivindican una figura del hombre que apuesta por el consenso, la eliminación de toda forma de

machismo, la desaparición de los roles de género y el fomento de actitudes respetuosas e igualitarias con las mujeres como forma de conseguir un modelo social más democrático, justo e igualitario.

## LA METAMORFOSIS COMO VÍA DE LIBERACIÓN

La crítica literaria, al estudiar el contenido y características de la literatura fantástica, ha propiciado una importante cantidad de investigaciones, principalmente a partir de la segunda mitad del siglo pasado, en las que se analiza este género literario desde innumerables ópticas. Como consecuencia de ello, han aparecido una pluralidad de definiciones en las que se resaltan uno o varios aspectos relevantes de lo que se entiende por literatura fantástica, aunque ninguna de ellas recoge la totalidad de características que la delimitan.

Una de las definiciones que ha tenido mayor difusión entre la literatura especializada es la realizada por Tzvetan Todorov, que la define como: «Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural» (1981: 19). Todorov, al analizar lo fantástico, considera tres áreas:

*Lo extraño.* Se puede considerar como extraño las situaciones en que las leyes de la realidad permiten explicar los fenómenos insólitos descritos, pero que describen hechos que son increíbles e insólitos, de modo que provocan en el personaje y el lector una reacción de miedo.

*Lo maravilloso.* Se describen fenómenos desconocidos en el momento presente, pero que se pueden considerar como naturales en un tiempo futuro. Lo maravilloso no provoca ninguna reacción de inquietud ni en el personaje ni en el lector, ya que lo sobrenatural es aceptado sin objetarlo al considerarse como natural en un espacio y tiempo muy diferentes al actual.

*Lo fantástico.* En la frontera entre lo extraño y lo maravilloso se sitúa lo fantástico, puesto que los hechos descritos se pueden explicar bien a través de causas naturales (fantástico extraño) o sobrenaturales (fantástico maravilloso).

Según David Roas (2001), varios son los elementos imprescindibles para considerar un relato como fantástico:

*Relatan un fenómeno sobrenatural.* Cuentan acontecimientos que quebrantan las leyes naturales, imposibles de explicar según estas leyes. Ahora bien, hay que resaltar que no toda la literatura en la que se relate lo sobrenatural debe ser considerada como fantástica, puesto que en las novelas de caballería y las de ciencia ficción, podemos encontrar elementos sobrenaturales sin que se trate de este tipo

de literatura. Es pues, una condición necesaria pero no única para que el relato se pueda considerar como fantástico.

*El relato debe ser creíble.* A pesar de esa credibilidad, se describen hechos que no pueden ser explicados por las leyes de la ciencia conocidas en ese momento. Para dotar de credibilidad al relato, se recurre a una descripción pormenorizada del contexto físico y humano en el que se producen los hechos descritos.

*Los hechos relatados producen una reacción de desasosiego.* Tanto el lector como los personajes del relato reaccionan con intranquilidad por los acontecimientos descritos. Esta reacción es lo que caracteriza a los relatos fantásticos y los distingue de los relatos maravillosos. En estos últimos, los hechos relatados no provocan perturbación, sino que son aceptados con naturalidad, aunque describan una realidad no conocida hasta el momento presente. Por el contrario, en los relatos fantásticos el lector percibe unos hechos que por sobrenaturales le producen inquietud, ya que no se pueden explicar por la ciencia.

La temática que aborda la literatura fantástica es prácticamente inabarcable, puesto que temas como las metamorfosis, los viajes en el tiempo, las visiones, los desdoblamientos de personalidad, los vampiros y las perturbaciones de la personalidad son algunos de los asuntos más frecuentes explorados en sus narraciones.

Todorov, en un intento por delimitar la temática de la literatura fantástica, clasifica estos motivos en dos grandes grupos: los relacionados con el Yo y los relacionados con el Tú. Los temas del Yo incluyen aquellos relacionados con la metamorfosis y el pandeterminismo, caracterizados por una ruptura del límite entre materia y espíritu. Como afirma Todorov: «Podemos, así, anticipar una hipótesis relativa al principio generador de todos los temas reunidos en esta primera red: *el paso del espíritu a la materia se ha hecho posible*» (1981: 84; énfasis original). Incluye dentro de este grupo temas como la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto, y la transformación del tiempo y el espacio, entre otros muchos.

Por otra parte, los temas que sitúa dentro del grupo del Tú tienen como punto de partida el deseo sexual. En la literatura fantástica se describen depravaciones y se exponen inquietudes relacionadas con la muerte, la vida después de la muerte, el vampirismo, etc. Dentro de este grupo, se incluyen cuestiones como el incesto, la homosexualidad, el amor de más de dos, la necrofilia, la sensibilidad excesiva, etc.

Borges, por su parte, parte de la idea de que la realidad es incomprensible para la inteligencia humana y crea una nueva realidad en la que el ser humano alcanza la felicidad. El mundo en el que creemos vivir no es más que una ficción de nuestra mente, es irreal. De esa forma, la literatura fantástica nos previene de la posibilidad de que la realidad sobrepase el conocimiento racional, y esta circunstancia produce desasosiego y estupor en el lector. A partir de estos planteamientos, Borges concre-

ta en cinco los temas fundamentales de la literatura fantástica: aleatoriedad mágica, metamorfosis, mezcla de realidad y sueño, temas relacionados con el tiempo y viajes por el mismo y relaciones de los vivos con los muertos y otras historias del más allá (Vázquez 1977: 126).

De entre todas las temáticas posibles mencionadas, en este trabajo analizaremos la utilización de la metamorfosis como hecho sobrenatural que es capaz de producir asombro. Es un tema integrado dentro de lo que Todorov denominaba temas del Yo, y que «constituye una transgresión de la separación de la materia y el espíritu, tal como generalmente se la concibe» (Todorov 1981: 83). Consiste en una transformación súbita de un ser existente en otro diferente.

Una de las características de las metamorfosis es que los personajes metamorfoseados, a pesar del cambio de aspecto, conservan su conciencia humana. Exteriormente pierden su apariencia humana, pero en su interior siguen conservando sus pensamientos y sentimientos humanos. Al analizar este fenómeno, cabe preguntarnos sobre ciertos aspectos del proceso que nos ayudarán a interpretarlo: ¿el cambio descrito es temporal o permanente?, ¿qué tipo de transformación se produce?, ¿por qué se transforma en un animal específico y qué significado conlleva?, ¿cuáles son las motivaciones del personaje para transformarse?

Generalmente, las metamorfosis hacen referencia a transformaciones temporales, mientras que una transformación permanente, que implica el paso definitivo de un estado a otro, se denomina metempsicosis. Esta última suele representar un ciclo de renacimientos sucesivos hasta alcanzar la perfección que abre las puertas a la eternidad (Chevalier y Gheerbrant 2022: 1098).

En cuanto al tipo de transformación, suele distinguirse entre metamorfosis ascendentes y descendientes. Las primeras representan una recompensa, un premio, mientras que las segundas son la consecuencia de un castigo (el protagonista de la transformación se convierte de hombre en animal, lo que le provoca un sentimiento de disgusto y rechazo). Pero, además, el animal concreto en el que se transforma también tiene un especial significado. Existen innumerables cuentos que nos hablan de diferentes animales en los que se transforma la o el protagonista del cuento: cucarachas, jaguares, murciélagos, etc. A continuación, se presentan algunos ejemplos extraídos de autores hispanoamericanos.

Julio Cortázar, en su cuento *Tía en dificultades* (2020), nos habla de una mujer que tiene un miedo atroz a caerse, puesto que teme que, como le ocurre a las cucarachas, no será capaz de volver a su posición original. Aunque nunca confiesa el porqué de sus miedos, quienes la rodean extreman las precauciones para evitar que se caiga, observando su lentísimo desplazamiento. El lector asiste asombrado ante un interrogante: ¿cree la tía ser una cucaracha y por eso tiene obsesión con caerse de espaldas?, ¿tiene miedo a transformarse en una? En cualquier caso, el tex-

to queda abierto a la interpretación del lector. En este caso, la cucaracha simboliza fragilidad física y emocional, y una incapacidad para retomar su vida después de cualquier tropiezo.

Silvina Ocampo, en su cuento *El rival* (1999), nos relata una transformación en jaguar. La historia gira en torno a tres personajes: el narrador, una mujer y el rival. El narrador está enamorado de la mujer, que a su vez se ha enamorado del rival, por lo que se siente como un intruso en una relación bilateral en la que no cabe un tercero. Anticipa la metamorfosis que sufrirá el rival cuando afirma: «Tenía los ojos, más bien dicho las pupilas, cuadradas, la boca triangular [...]. Un cuello muy largo sostenía con dificultad la cabeza [...]. Las uñas eran pedacitos de nácar, desproporcionadas» (1999: 114). El narrador, como se siente inferior, busca pretextos para mostrar su superioridad física y sexual: «Yo era buen mozo. ¿Por qué no confesarlo? Existen los espejos y las fotografías y los ojos de los demás para revelármelo. Ningún problema psicológico empañó hasta hoy mi satisfacción física; ningún complejo de inferioridad ni superioridad mi alegría psíquica» (1999: 115).

Una noche en la selva, el rival desaparece y, ante su tardanza, el narrador siente miedo de que no vuelva, pues significaría perder la oportunidad de disfrutar con la mujer. Finalmente, el rival, que había sido descrito al principio con rasgos extraordinarios, aparece ante sus ojos transformado en un jaguar, símbolo de poder y virilidad máxima. Se trata de un animal que, generalmente, representa ideas de potencia y ferocidad y encarna impulsos instintivos que se vuelven completamente inhumanos. Simboliza el enturbiamiento de la conciencia, el dejarse llevar por deseos primarios sin reparar en su calificación moral ni en sus repercusiones.

En el capítulo «Una rata con alas», del libro *Abbadón el exterminador* (2002), Ernesto Sábato nos relata una transformación en murciélago. El propio autor observa con repugnancia y horror como su cuerpo poco a poco se va transformando en el de un murciélago: los pies, piernas, torso, cabeza. Va creciendo su horror, pero decide mantener la calma para no llamar la atención. Desconsolado observa ante el espejo la imagen de su cuerpo, que se ha convertido en una rata de metro veinte, mientras su vista se debilita hasta quedar todo negro. Esta transformación se produce solo para él, pues la gente que acude a su grito no lo advierte. Ante esta circunstancia, Sábato prefiere guardar el secreto para que no lo tomen por loco y decide seguir colmando su gran deseo de vivir. Para Sábato, el murciélago es la figura del enemigo de la luz, del extravagante que hace todo a contrapelo y que ve todo al revés, como un hombre suspendido por los pies. Esta rata voladora representa la ceguera frente a las verdades, un ser cuya evolución espiritual ha sido arrancada, un ser que es un fracaso del espíritu (Chevalier y Gheerbrant 2022: 1138-1141).

Otro aspecto muy interesante en el análisis de la metamorfosis es conocer cómo se describe en el relato. Podemos considerar tres tipos:

*Metamorfosis literal.* En el texto se realiza una descripción textual de la misma. Se describe, paso a paso y de forma pormenorizada, el proceso de transformación, de tal forma que el lector no tiene ninguna duda de que esta se ha llevado a cabo. Se detalla cómo el cuerpo envejece o se hace más joven, cómo se hace invisible o bien cómo se convierte en un animal u objeto.

*Metamorfosis supuesta.* El narrador de la historia no deja claro si realmente se ha producido esta transformación a nivel físico o si es solo un deseo del protagonista que no ha llegado a concretarse materialmente.

*Metamorfosis del pensamiento.* La metamorfosis no se produce a nivel físico, pero sí mental. El protagonista de la historia mantiene su apariencia física, pero se convierte en otra persona debido al cambio que se produce en su interior.

Estas modalidades de metamorfosis no son mutuamente excluyentes, pues, en numerosas ocasiones, una transformación física, ya sea explícita o supuesta, conlleva una transformación del pensamiento. Generalmente, sea cual sea la forma en que aparece la metamorfosis en el texto, esta transformación no es más que la contestación que dan personas encerradas en sí mismas a cuestiones como ¿quiénes somos?, ¿cuál es el sentido de la vida?, ¿qué pasaría si de repente cambiáramos de aspecto físico? Se trata de una huida del sufrimiento interior. Es una forma simbólica de relacionar culpa y castigo, ya que el sentimiento de culpa arrastra al hombre a buscar una separación entre el espíritu y la naturaleza, y el paso de hombre a animal u otras formas inorgánicas es símbolo de castigo, puesto que esta transformación supone una degradación de lo humano y, por tanto, un correctivo.

## LA DENUNCIA DEL MACHISMO EN EL CUENTO

### «LA INSÓLITA IRENE»

En este cuento se nos muestra la transformación de la protagonista, Irene, que deja la comodidad y el encierro de su casa para convertirse progresivamente en una mariposa que termina volando libre junto a otras de su género. Alcántara desarrolla el tema del machismo por medio de un relato fantástico narrado desde la perspectiva de un hombre que se siente víctima por haber sido abandonado, según él injustamente, después de haber hecho por su mujer todo lo que corresponde a un hombre en una sociedad machista: ser proveedor y protector de la mujer. Desde la perspectiva subjetiva del narrador, vamos conociendo la mentalidad machista del hombre que se queja porque no comprende nada de lo sucedido y aún espera poder recuperar a Irene y, con ella, la paz de su hogar: «Estoy en el lugar de los hechos. Espero el regreso de Irene. Tiene que volver, no puede negarme la paz que su compañía me ofreció» (Alcántara Almánzar 1975:

98). Al hombre no le preocupa el hecho de la transformación de su mujer sino la situación de abandono y su orgullo herido. Está desilusionado porque sus esfuerzos no han dado el fruto deseado, que Irene estuviera satisfecha en el hogar. En su opinión, la pareja había llegado al acoplamiento perfecto pues, aunque Irene al principio no quería quedarse en casa y mostraba su deseo de salir y pasear, él se plantó y ella aceptó:

El único punto en que nunca estuvimos de acuerdo era en eso de estar en la calle, paseando o visitando. Tuve que plantarme y exigirle más apego a la casa. Al principio aceptó de mala gana mi imposición ... No iba a permitir que mi mujer anduviera por ahí como si no tuviese quien la protegiera. Eso no. Y tampoco nada de visitas. (Alcántara Almánzar 1975: 92)

Para mantenerla en casa, ante sus muestras de cansancio, el hombre intenta contentarla con regalos. Le compra un televisor, con mucho sacrificio por su parte, dejando de lado algunos gustos suyos. El hombre cree que su vida es de entendimiento mutuo, pero en realidad él ha impuesto sus normas, entre ellas la de que no saliera sin él: «las semanas y los meses se los pasaba encerrada en casa [...] cuidando de que todo estuviera en orden a mi regreso» (1975: 91). Con el tiempo decide complacer a Irene con una salida al campo en la que él mismo planifica la ruta que van a seguir, así como ha planificado todo su modo de vida junto a Irene. Antes de salir de casa, Irene aparece vestida con «una pañoleta que le cubría las orejas y hacía de su cara un melón adornado, como una marioneta» (1975: 93). Esta comparación tan gráfica nos revela la verdadera relación del marido con Irene. Ella no es para él sino un títere que quiere mover a su antojo para satisfacer su propia vida y estabilidad doméstica. Una mujer a la que satisface con ciertas comodidades materiales a cambio de que ella esté a su servicio en el hogar y controlada en sus relaciones (solo puede recibir la visita de su madre y hermanas, pues son las únicas de las que él se fía). En este sentido, el hombre nos expresa que eligió a Irene porque tenía poco seso, lo que le permitía controlarla mejor y así vivir más cómodo: «Una mujer que piensa demasiado puede convertirse en peligrosa. Inventará cosas, intrigará, vivirá descontenta; en fin, le arruinará la vida al marido» (1975: 93). Como vemos, el hombre no desea una compañera para compartir su vida, sino una marioneta para moverla a su gusto. Además, el carácter controlador del hombre se observa también en su forma de vigilar sus posesiones: casa, carro, entre las cuales Irene parece una más.

Este hombre se siente superior moralmente y por eso se permite regañar a su mujer: «entre San Cristóbal y Baní la castigué un poco para hacerla caer en la cuenta de su inmadurez» (1975: 95). Esta superioridad moral se muestra en el hecho de que a él no le queda ningún remordimiento sobre su actuación, mientras que

culpa a Irene y no comprende cómo ella lo ha podido abandonar con la conciencia tranquila («me parece mentira que haya dejado la comodidad de su casa sin cargos de conciencia» (1975: 91)). Siente que ha cumplido perfecta y sobradamente con su papel al darle a Irene una seguridad material e incluso algún capricho: «No quería que se sintiera inconforme y por eso le compré el televisor y todo lo que necesitó siempre. Complacía sus caprichos en lo posible, como también lo hice durante el viaje. No me queda ningún remordimiento» (1975: 94). También se refleja el machismo en su visión sexual de la mujer. Cuando Irene sale del agua con sus ropas pegadas al cuerpo, nos dice que «cualquiera no necesitaba mejor estímulo para atacarla» (1975: 96), y se encuentra con su fracaso total cuando ella no responde a su interés sexual: «era una derrota en mi propio terreno, pero aquello no fue culpa mía [...] Irene iba a formar parte de un mundo distinto y se estaba transformando» (1975: 97).

La insistencia en la falta de remordimientos y en su tranquilidad de conciencia por haber hecho todo lo posible en su matrimonio no hace sino que el lector comprenda que Irene vive en una jaula construida por el pensamiento machista, en la cual nunca se ha encontrado bien, a pesar de los esfuerzos y sacrificios del hombre. El protagonista ya nos advierte de que Irene como mujer era una buena tonta casi perfecta, excepto en un detalle: «daba muestras de cansancio, de querer escapar» (1975: 93). Este es el primer síntoma de la necesidad de libertad que manifiesta Irene y a partir de él se irá describiendo la paulatina transformación de la mujer hasta convertirse en una mariposa que vuela libre con otras de su género.

Esta transformación se realizará ante la incompreensión del hombre, que, en realidad, nunca ha entendido a su mujer ni sus verdaderas necesidades. Encontramos aquí una situación parecida a la de la princesa de *La Sonatina* de Rubén Darío, que se siente encerrada y sin amor en un palacio y del que quiere escapar y volar:

¡Ay! La pobre princesa de la boca de rosa,  
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,  
tener alas ligeras, bajo el cielo volar,  
[...]  
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,  
en la jaula de mármol del palacio real, [...] (Darío 1983: 97-98)

Cuando empiezan a mostrarse los signos de transformación de Irene, el hombre siente que entra en un mundo desconocido en el que ha perdido el control de la mujer, y por ello se siente ofendido: «Por otro lado me picó curiosidad el hecho

de que Irene se portara como una boba y encima ni explicaciones me diera» (1975: 96). El hombre no entiende lo que está sucediendo: «no era la Irene que yo había conocido, la que había traído paz a mi vida de solterón, no la reconocía» (1975: 96). Observamos que lo que le preocupa es haber perdido su paz y su comodidad en el matrimonio. En ningún momento habla de amor. El hombre se da cuenta de que ha perdido el control sobre su marioneta: una mujer encerrada en casa, con poco seso y ninguna libertad, que obedecía sus normas sin rechistar, pero que no estaba satisfecha como él creía.

La transformación de Irene se va produciendo progresivamente. En el viaje todo lo iba mirando con «curiosidad lepidóptera» (1975: 94). El narrador va observando en ella rasgos fisiológicos de mariposa: «sus antenas atravesaban el vidrio» (Alcántara Almánzar 1975: 94), «Chupaba el sabor de la aridez» (1975: 94), junto a rasgos que expresan su deseo de escapar. Salta del carro y empieza a mostrarse libre, corre, grita, salta y abre los brazos dando vueltas con alegría. Según el hombre, las mariposas «fueron las seductoras que la robaron de mi vida» (1975: 97). De nuevo expresa su situación de esposo abandonado. Irene empieza a comunicarse con las mariposas: «hacía llamados confusos, invitaciones en clave, saludos de vieja amiga» (1975: 97), hasta que termina correteando con ella: «miles de lepidópteros dejaban los capullos y salían a juntarse con Irene» (1975: 97). Alcántara describe la transformación fisiológica: «un brazo se le trocó en un ala enorme [...] le salieron dos antenas negras [...]. El tórax se le cambió en un tronco ceniciento» (1975: 97). A esto se suman juegos de palabras entre el nombre de Irene, las mariposas y las amigas: «Marirene», varias «Ireposas», las «amiposas» (1975: 98). Finalmente, la Marirene gigante empequeñece y desaparece con las amigas.

Con este relato, Alcántara no evade la realidad social de su país, sino que describe la degradación que sufre la sociedad dominicana aceptando conductas machistas que relegan a las mujeres a un papel secundario y dependiente del hombre. Utiliza para ello un relato fantástico en el que la mujer se libera del yugo machista que la oprime por medio de su metamorfosis en mariposa. La elección de este animal no es casual, pues es símbolo de resurrección, de renacimiento. En Japón, la mariposa es un emblema de la mujer, puesto que son animales ligeros y graciosos. Otro aspecto del simbolismo de la mariposa es que sufre transformaciones, ya que la crisálida es el huevo y de ella sale la mariposa como signo de resurrección. En la cultura africana, concretamente en el Congo central, se afirma que el hombre sigue en su vida el ciclo de la mariposa, ya que en su infancia es una pequeña oruga, que va creciendo a lo largo de los años hasta que se convierte en crisálida en su vejez y cuando muere es el capullo de donde sale su alma que

vuela en forma de mariposa. Por ello, la mariposa representa la reencarnación y es símbolo de renacimiento (Chevalier y Gheerbrant 2022: 1070).

## CONCLUSIONES

La literatura fantástica también es un recurso que se utiliza para reivindicar injusticias sociales. Aunque, generalmente, este tipo de denuncia se realiza desde la literatura realista, este capítulo ha demostrado que, desde la óptica de lo fantástico, también se puede asumir un compromiso de denuncia social. Un ejemplo de este tipo de planteamientos lo encontramos en la cuentística de José Alcántara Almánzar, escritor dominicano que, aunque reconocido en el área caribeña, no ha tenido la suficiente consideración y reconocimiento en la literatura española. En su obra literaria, extensa y muy premiada, relata con mucho realismo y de forma crítica los males que soporta la sociedad dominicana. En este sentido, denuncia el machismo, puesto que la sociedad dominicana acepta e incluso fomenta una cultura que sitúa al hombre como el centro de la sociedad, relegando a la mujer a una posición marginal bajo su control. Esta concepción androcéntrica de la sociedad reporta muchos efectos negativos tanto a la mujer como a la sociedad en general, ya que, hasta que no se superen las discriminaciones de género, las economías no podrán desterrar la pobreza y crecer a un máximo nivel, aparte de conseguir sociedades democráticas e igualitarias. Solo con una denuncia de estas situaciones será posible que las sociedades se conciencien de su importancia y puedan emprender un proceso de educación social para erradicar la cultura machista, eliminando los roles de género. Alcántara, aunque sus cuentos pueden ser considerados como parte de la literatura fantástica, realiza esta denuncia. Utiliza en varias ocasiones el recurso de la metamorfosis, puesto que sus personajes se transforman en seres de otra especie (generalmente animales). Esta transformación no es más que una descripción metafórica del sufrimiento interior que padecen bien por no saber responder a preguntas vitales y filosóficas como ¿quiénes somos?, ¿cuál es el sentido de la vida? y otras análogas, como por una huida del entorno que les oprime. Como ejemplo de denuncia del machismo y de una transformación metamórfica, hemos analizado el cuento de «La Insólita Irene», incluido en el libro de cuentos *Callejón sin salida*, en el que se describe la transformación en mariposa de su protagonista, Irene, para liberarse del yugo machista de su marido. Se transforma en mariposa como símbolo de palingenesia. Pretende con esta mutación liberarse de las limitaciones físicas y psicológicas a las que se

ve sometida por las actitudes machistas del marido y renacer libre, sin impedimentos ni sometimiento al marido.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCÁNTARA-ALCÁNTARA, Antonio. Violencia machista y nuevas masculinidades. Una mirada desde la educación. *Quadernsanimacio*, 2023, 37, pp.1-12. <https://quadernsanimacio.net>

ALCÁNTARA ALMÁNZAR, José. La insólita Irene. En ALCÁNTARA, José. *Callejón sin salida*. Santo Domingo: Editorial Taller, 1975, pp. 91-98.

BOSCH, Esperanza. Nuevas estrategias en las relaciones hombre-mujer. *Papeles de cuestiones internacionales*, 2019, 73, pp. 83-90.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel y Malva E. FILER. *Voces de Hispanoamérica. Antología literaria*. Boston: Cengage, 2016.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. *Diccionario de los símbolos*. México: Editor digital Titivillus, 2022.

CORTÁZAR, Julio. Tía en dificultades. En CORTÁZAR, José. *Cuentos completos I (1945-1966)*. Barcelona: DeBolsillo, 2020, p. 353.

DARÍO, Rubén. Sonatina. En ZULUETA, Ignacio M. (ed.). *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Castalia, 1983, pp. 97-98.

ESTÉBANEZ, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2016.

GINÉS, Carlos. Literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX). *Boletín de Literatura oral*, anejo 3, 2020. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/5301/4742> [29 diciembre 2024].

INSTITUTO DE LAS MUJERES. *Violencia contra las mujeres*. Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2013. [https://www.inmujeres.gob.es/areasTematicas/AreaSalud/Publicaciones/docs/GuíasSalud/Salud\\_XII.pdf](https://www.inmujeres.gob.es/areasTematicas/AreaSalud/Publicaciones/docs/GuíasSalud/Salud_XII.pdf)

LORENTE, Miguel. *Autopsia al machismo*. Granada: Comares, 2020.

OCAMPO, Silvina. El rival. En OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos II*. Barcelona: Emecé, 1999, pp. 114-116.

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS. *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*, 1994. [https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2002/1286](https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2002/1286.pdf?file=fileadmin/Documentos/BDL/2002/1286)

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS. *Informe de la Cuarta Conferencia Mundial Sobre la Mujer*, 1995. <https://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf>

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS. *Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el desarrollo sostenible*, 2015. [https://unctad.org/system/files/official-document/ares70d1\\_es.pdf](https://unctad.org/system/files/official-document/ares70d1_es.pdf)

PÁEZ, Darío. Relaciones intergrupales. En FERNÁNDEZ, Itziar, Silvia UBILLOS, Elena MERCEDES y Darío PÁEZ (coord.). *Psicología Social, Cultura y Educación*. Madrid: Pearson, 2003, pp. 752-768.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. En ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros SL, 2001, pp. 7-44.

SÁBATO, Ernesto. Una rata con alas. En SÁBATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. Barcelona: Seix Barral, 2002, pp. 365-366.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la teoría fantástica*. París: Seuil, 1981.

TORRES, Nívea de Lourdes. Fantasía y compromiso sociopolítico en la cuentística de José Alcántara Almánzar. *Revista de Estudios Hispánicos*, 1998, 25, pp. 197-212.

—*El enigma de las máscaras. La cuentística de José Alcántara Almánzar*. Puerto Rico: Isla Negra Editores, 2002.

VÁZQUEZ, María Esther. *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.



# Metamorphosis and Gender Crossings in Vernon Lee's «The Virgin of the Seven Daggers»

by ELENA RAMÍREZ SÁENZ

*Universidad de Valencia*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6984-2812>

## INTRODUCTION

Little has been written on Vernon Lee's tale «The Virgin of the Seven Daggers» and the exploration of gender the tale embarks on from the beginning. As in her other fantastic tales, Lee shows her concern for the strict gender binary that the characters inhabit and displays society's inability to capture the complexity of human expression, exposing the harmful and inadequate gender roles imposed by society on its members. This interest in the behaviour and expressions of the established genders should not be surprising given Lee's own life and self-expression.

Born Violet Paget in the year 1856 in Boulogne, France, to British expatriate parents, she would grow up distant from her parents' homeland, living in countries such as Germany and Italy throughout her childhood and adolescence; preferring the latter as her home and source of inspiration (she would ultimately retire to Florence, her favourite city, and die there in 1935). As Colby points out, Lee was «Italian by choice» (2003: 1). She would visit England a few times throughout her life, a fact that one can appreciate in her works –not only non-fictional (her travel writings, for example) but also in her fiction, tonally and thematically distinct from many of her English contemporaries. As stated previously, Italy and the culture it produced was the main source of inspiration –«her versions of the Italian Renaissance and the eighteenth century, moral issues are irrelevant, eclipsed by the beauty of the art, poetry, and music these periods produced» (2003: 95).

Like many women writers at the time, she published under a more masculine pseudonym. However, this *nom de plume* would go on to be the name by which

everyone addressed her –the name Violet being almost relegated to the sidelines. Naturally, this issue, together with her romantic relationships with women, has peaked academics’ interest over the past couple of decades. While the issue of her sexuality (or rather, her romantic life) seems somewhat settled<sup>1</sup>, Lee’s gender expression –her masculine name, her masculine way of dressing– still has academics speculating on her identification within the gender binary, or lack thereof. Yet, as worthy as all of these questions are to be asked, the following article is not concerned with them, at least where Vernon Lee as a private individual is concerned. Our focus resides in the tale.

«The Virgin of the Seven Daggers» differs from some of her supernatural tales by exploring more particularly the gender dynamics and the role of power within a patriarchal system, like seventeenth-century Spain. The tale revolves around Don Juan Gusman del Pulgar, Count of Miramor, a notorious knight of the city of Granada. Although having his exploits as a rake, he seems to be devoted to his Catholic faith, particularly the devotion he dedicates to the Virgin of the Seven Daggers. The tale follows Don Juan as he embarks on a mission to marry the legendary Infanta buried within the Alhambra. After performing the spell, Don Juan is taken through a seemingly magical tunnel and exits into the Infanta’s sleeping tomb. There he finds his bride-to-be and her cohort of eunuchs and servants. Despite meaning to take her and leave, the count is confronted by the Infanta and her head eunuch, who ask him if she is the most beautiful woman he has seen; he is unable to answer due to his fealty to the Virgin and he is beheaded. He awakes the next morning believing everything to be a dream, and when he wanders the streets he discovers his body and realises he is, in fact, a ghost.

It is this encounter between Don Juan and the Infanta resulting in his death, as well as the two feminine figures that occupy the text –the Infanta and the Virgin– that concern this paper. We will therefore seek to explore how the gender roles assigned to women can be broken, and the effect this has on the patriarchy –reflected through the image of Don Juan, who, through his beheading, experiences what is understood as a metaphorical castration. All three characters in the tale –the Infanta, Don Juan and the Virgin– present inadequate gender roles that are either subverted or altered by the end of the tale, destroying the established gender roles imposed. We will explore the different elements of this destruction.

---

<sup>1</sup> It bears noting that there is still an ongoing debate surrounding the issue of sexuality itself, i.e., if Lee had a sexual life, or if her relationships with women were purely romantic –never crossing the sexual «line». Two articles discussing these matters are Newman (2005) and Vicinus (2004).

## THEORETICAL FRAMEWORK

### GHOSTS IN GOTHIC TALES

The in-betweenness of the ghost is fundamental to its nature as a supernatural creature; the space it occupies is a porous one, between the living and the dead, the past and the present, the fantastical and the real world.

Creatures like ghosts expose one of the main concerns of Victorian times, as with many of the issues that underlie Gothic works:

Gothic terror has its primary source in an anxiety about boundaries and [...] Gothic romance offers a symbolic language congenial to the expression of psychological, epistemological, religious, and social anxieties that resolve themselves most fundamentally into a concern about the boundaries of the self. (DeLamotte 1990: 13-14)<sup>2</sup>

The ghost is neither dead nor alive, neither in the past nor in the present: «It exposes a culture's definitions of that which can be: it traces the limits of its epistemological and ontological frame» (Jackson 1981: 23). Through it, we can explore and articulate that which language cannot yet express. It becomes a vessel through which to explore the issues facing a rapidly changing society such as gender, sexuality, class, or colonialism.

The ghost's lack of physicality makes it a perfect vessel to explore the aforementioned issue of gender and its fluidity. The absence of a body implies a lack of presence, of being tied down or constricted by society; it is no surprise, then, that ghosts are employed to explore gender crossings and other such issues in literature at the turn of the century. And it should not surprise us that Lee's fiction revolves around them.

### THE NEW WOMAN AND THE FEMALE VOICE

The issue of femininity and the new role women took during the turn of the century is one that has been studied and explored in thoroughness, one well-known example being Gilbert and Gubar's *The Madwoman in the Attic: The Wom-*

---

<sup>2</sup> This interest in borders and the limits of the self also relates to the issue of metamorphosis, which, as Asker points out in *Aspects of Metamorphosis: Fictional Representations of the Becoming Human*, is a branch of academics, also preoccupied with borders: «Metamorphosis stories imply a profound interest at the borders and edges where transformation (in the old sense) and evolution (in the new) occur and fixed definitions of things and categories are at their least dogmatic» (Asker 2001: 2).

*an Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. We will refer to a very particular line for the issue that concerns this particular section, as well as the entirety of the chapter: «the monster woman is simply a woman who seeks the power of self-articulation» (2000: 79).

We must therefore question the reason of this metamorphosis of the woman into a monster. The answer is to be found in the issue of the voice; as Pulham explains «to speak was to be unsexed, and the language in which one spoke remained indubitably male» (2002: 424). By stripping the woman of her voice, she is unable to advocate for herself and loses power; among these losses is the ability to build a true image of femininity, which explains why the Angel of the House and the dichotomy between the Madonna and the Whore were so pervasive.

Therefore, by speaking, the woman can reclaim this power and she is able to construct an identity that is not imposed by men. She can also speak of her desires and needs, and of course, her sexual pleasure. It is this reaffirming of identity, of power and of sexuality that leads us to our next point.

#### METAPHORICAL CASTRATION

When women speak, the system is disrupted –there is a disruption in the balance of power, meaning that men lose some of theirs. As Cixous points out, the gaining of rights for women, the giving in from the patriarchy, implies a loss on the system's part:

the whole masculine economy [...] nothing ever gets given, everything gets taken back, while in the process the greatest possible dividend of pleasure is taken. Consumption without payment, of course [...] Woman, for man, is death. This is actually the castration complex at its most effective: giving is really dicing with death. (Cixous 1981: 47-48)

We must remember that the power of speaking is essentially male and, therefore, those who cannot produce speech, those who are not heard are essentially forgotten, they are unable to inhabit the real, present world and are displaced to the margins –they are registered as ghostly.

The great hysterics have lost speech, they are aphonic, and at times have lost more than speech: they are pushed to the point of choking, nothing gets through. They are decapitated, their tongues are cut off and what talks isn't heard because it's the body that talks, and man doesn't hear the body. (Cixous 1981: 49)

It is interesting that Cixous points out this decapitation and relates it to a loss of power, for it is precisely what occurs to Don Juan within the tale. But we must

ask: why must man become castrated, devoid of power within the system? Because of the existence of the New Woman, a woman that has typically masculine traits, particularly her lust for power. As Hurley points out: «Inappropriately aggressive femininity requires as object an effeminised version of masculinity» (2002: 203).

We must understand that, like hanging, decapitation such as the one Don Juan experiences in the tale is often associated with castration due to its relation to the loss of male ego and power. Sadoff explains cases such as this in his article titled «Locus Suspectus»:

the phallus is displaced upward to the head, and the act of castration to an attack upon the wholeness of the body by a metaphorical severing [...] This fantasy of hanging or of a similar metaphorical castration, beheading, appears [...] in connection with narcissistic desire. (Sadoff 1984: 211).

However, this article does not posit that Don Juan's castration occurs when he is beheaded, but rather that this action is the climax of his stripping of power. Indeed, the castration is rather a process in this tale, increasing in severity through various losses of control.

## THE INFANTA AND THE VIRGIN, VOICE AND POWER

We have two main female figures within the text. The Infanta is a woman of legend, buried within the Alhambra; and the Virgin of the Seven Daggers, at the head of her own church. Don Juan is in pursuit of one and devoted to the other, yet they could not be more different. They present contrasting aspects of the construction of women, particularly the Madonna/Whore duality.

In our tale, Don Juan pleads to the Virgin by stating her purity: «O great Madonna, O Snow Peak untrodden of the Sierras, O Sea unnavigated of the tropics, O Gold Ore unhandled by the Spaniard, O New Minted Doubloon unpocketed by the Jew» (Lee 2022: 187); her immaculateness is constantly reiterated, only to then contrast it with the Infanta and, who, while still compared to a statue –much like the Virgin, carries an air of exoticism or sensuality around her:

the Infanta, erect, but veiled in gold starred gauzes, as an unfinished statue [...] The breast of the princess heaved deeply; her lips opened with a little sigh, and she languidly raised her long-fringed lids; then cast down her eyes on the ground, and resumed the rigidity of a statue [...] the Moorish Infanta with the triangular patterns painted on her tuberoso cheeks, and the long look in her henna'd eyes. (Lee 2022: 200-204).

However, while pretending to be accommodating or demure by looking at the ground, she seizes control of the situation. Don Juan is now having to prove his

loyalty to her, and not vice versa. As we have seen previously, when women dare to speak, to voice their needs, there is a shift in the balance of power, a disruption of societal norms and the enforcement of the gender binary –«the threatening aggressive female who rejects her traditional role and usurps male power [...] does not just undermine male/female boundaries and traditional binary thinking: she is the disturbing embodiment of multiplicity» (Punter 2012: 193-194)– and proposes new forms of behaviour that defy the *statu quo*.

This case is no different: by speaking she reveals her true self, an «unveiling» of sorts, and «What happens when women choose to unveil themselves in defiance or seduction? Female self-unveiling can be a shocking act, for female unveiling substitutes power for castration» (Showalter 1991: 156). The Infanta advocates for herself and her needs in this partnership –her husband’s full devotion – and does so in a universal, timeless language that is echoed by everyone around her:

«Do you consider me more beautiful than the Virgin of the Seven Daggers?» asked the princess, speaking suddenly in Spanish, or at least in language perfectly intelligible to Don Juan. And, as she spoke the words, all the slave-girls and eunuchs and singers and players, the whole vast hall full, seemed to echo the same question. (Lee 2022: 204)

In expressing her needs and questioning her pursuer, the Infanta de-centres Don Juan and what he believes his needs or rights as a man are. This, as Cixous points out, is another way in which the man is emasculated: «Speak of her pleasure and, God knows, she has something to say about that, so that she gets to unblock a sexuality that’s just as much feminine as masculine, «de-phallogentralize» the body, relieve man of his phallus» (1981: 51).

The Infanta is the most overt example of the utilising of the feminine voice within Lee’s tales, and yet, the effects of a non-male voice<sup>3</sup> are the same throughout her fiction: «In these figures of transgressive sexuality we can conceivably discover the erotic tensions that haunted Lee’s own desires [...] her vocal prowess, her voice saps one’s energy, drains one’s life, immobilises» (Pulham 1999: 56-57). While this reaction from other characters could be due to shock, and certainly, it plays a role within Don Juan’s reaction or lack thereof, there seems to be a supernatural force at work too.

---

<sup>3</sup> We refer here to the presence of castrati characters. Typically, though not in this tale, they inhabit the role of a ghostly figure that torments the main character, as in the tales «A Wicked Voice» (1887, 1890) or «Winthrop’s Adventure» (1881, 1927).

The Virgin, on the contrary, seems static and silent. If we look at Mulvey's interpretation of the classical woman, we understand the Madonna to be an ostensibly perfect reflection:

The classical female body, as opposed to the unruly or transgressive female Gothic body, is represented by the closed mouth, enclosed body and locked household door. These synecdoches of enclosure personify the mute virginal woman obliged to «suffer and be silent», the mantra of the repressed Victorian woman. (Mulvey 2016: 107)

And yet, though she appears subdued, her image at the church defies her constricting into a singular position, or by extension, role:

Is she seated or standing? 'Tis impossible to decide. She seems [...] to be slowly rising or slowly sinking, in a solemn curtsy, buoyed up by her vast farthingale. Her skirts bulge out in melon-shaped folds, all damasked with minute heartsease, and brocaded with silver roses: the reddish shimmer of the gold wire, the bluish shimmer of the silver floss, blending into a strange melancholy hue without a definite name [...] In her bodice, a little clearing is made among the brocade and the seed pearl, and into this are stuck seven gold-hilted knives. (Lee 2022: 187)

The Madonna's posture, clothes, and colouring are fluid. It is impossible to pinpoint anything exact about her other than the daggers in her chest. In this defiance, she recalls her counterpart, foreshadowing the conflation Don Juan makes of them in the underground chamber: «and the image of her [the Infanta] was blurred, and imperceptibly it seemed to turn into the effigy, black and white in her stiff puce frock and seed-pearl stomacher, of the Virgin of the Seven Daggers staring blankly into space» (Lee, 2022: 204). This blurring of the womanly figures can be explained due to a combination of terror and desire, the sexual power of the Infanta which provokes fear in Don Juan, and his spiritual love of the Madonna –«The combination of horror and longing, the union of the playful and the fiendish, the girlish and monstrous» (Day 1985: 26).

This blurring of the womanly figures in the tale can also be interpreted as Lee advocating against the rigid binary of the Madonna and the whore that society confined women to. This blending allows for new possibilities of womanhood to exist, echoing the existence of the New Woman at the turn of the century.

While in their fixed roles, both characters manage to subvert and defy the expectations of their positions, maintaining control over Don Juan. Both allow for a new version of womanly roles to exist, and the result for the patriarchy, as has been argued throughout, is castration.

## CASTRATION, EUNUCHS, CASTRATI AND DON JUAN

Castrated bodies haunt «The Virgin of the Seven Daggers» since the tale's very beginning, all bearing various levels of masculine connotations, depending on their position and purpose. And yet, «whether castrated, impotent, or emasculated, such a man represented a deviation from ideal masculinity and, thus, from his proper place within the patriarchy» (Greenfield 2020: 1) –by simply existing in such a condition, they were already distant from obtaining a full role within the patriarchy, relegated to a secondary position.

The first character we encounter that has gone through castration is Syphax, the king's castrato. His singing seems to possess an otherworldly quality, inspiring visions such as the Virgin rising to her full height (Lee 2022: 188) or Don Juan's ghost's rise to encounter the Virgin (Lee 2022: 209-210). The power of the voice of the castrato certainly foreshadows the Infanta's use of her voice on Don Juan, however, it is also what grants him a fantastical dimension, for the qualities it has allow the castrato figure to occupy a space of fluidity both gender and sexuality-wise, that very few people of the time were able to inhabit: «Through this «manufactured» body came a voice that formed a «trinity» of voices; man, woman, and child» (Pulham 2002: 427). This unknown gender of the castrato's voice disrupts the forced binary of the voice discussed previously. We refer here to Pulham's statement: «the language in which one spoke remained indubitably male» (2002: 424), establishing a connection between those considered as less than and the power of speech, our focus here being women.

And while castratos were acclaimed and famous, which justified their high position within the upper echelons of different nations, they still carried within themselves a societal threat; again, the issue not being necessarily the singer's sexual impotency, but rather the indeterminate condition of their voice as the central concern and its effect on the individual and society as a whole:

The danger of music, and Italian opera in particular, was that its effect on the individual listening body could not so easily be rationalised [...] the lover of Italian operas as electing his own degradation (unmanning). The castrato's voice would scandalise the patron's breeches. (King 2006: 568-569)

We therefore understand that Syphax's voice carries a threat of emasculation –if one chooses to view it in such a way– that is made present from the beginning of the tale, and that is once again reiterated at the end. And yet, it is also fundamental to understand that this emasculation was viewed as an effect of the voice

—the emasculation was not extended to the singer himself; he was still viewed as a successful artist precisely because of the fame they gained.

The case of eunuchs is not so different to that of castrati. While sexually impotent, they were certainly not viewed as less masculine, perhaps because their duty was to guard and control women. In fact, in the tale, the character of the Chief Eunuch is described as «portly» (Lee 2022: 199), and as a «great personage[s]» (2022: 200). He is the one to wake the Infanta from her slumber and the one who first addresses Don Juan, instead of the princess; indeed, throughout the entire conversation with Don Juan the eunuch conducts himself as the count's superior. Lest we forget, it is this character that ultimately beheads Don Juan.

The case of the tale's protagonist is different from these two characters: although castrated, the Chief Eunuch and Syphax occupy positions within the courts that rely on their impotence to be correctly performed and that, in exchange, allow them to gain political acumen. This, as Greenfield states, is the main difference between other castrated bodies and these two specific roles, i.e., the fact that they had value due to their castration:

In these depictions, as in attitudes toward the castrati, the negative connotations usually paired with castration and impotence are sometimes replaced with positive associations that praise governmental power, military success, and political acumen. In these new contexts, that is, Orientalist settings and the operatic stage, castrati and eunuchs were often not understood in purely patriarchal terms solely based on their (in)ability to represent manly strength and virility. Rather, these men could be exalted and avoid emasculation because of their, as Connell might put it, «institutional» value in other arenas—whether artistic, cultural, political, or military. (Greenfield 2020: 6)

Don Juan, as his name recalls, is the epitome of patriarchal masculinity, politically powerful, great in combat, and of renowned sexual prowess; he is described by Lee as «a cavalier of very great birth, fortune, magnificence, and wickedness» (2022: 187). On the scale of masculinity, he is firmly placed on one extreme, and yet, by the end of the tale, he stands on the other; he goes from total sexual prowess to being castrated, even worse, a ghost, completely relegated to the margins of society, unable to participate, ignored by those he previously thought of as his inferiors—«no one took the smallest notice of him» (2022: 206).

While throughout the tale the threat of emasculation looms through the presence of castrated males, it is interesting to note that Don Juan never takes notice of this. Indeed, he behaves as entitled and greedy, in line with Day's interpretation of the Gothic antihero.

The Gothic hero, or more properly, antihero, is a version of the Faust character, an overreacher seeking power, pleasure, even godhood. These characters are essentially active men, attempting to realise their desires through the efforts of their own will; above all they are men egged in the process of creating, or recreating, their own identities. (Day 1985: 17)

And as Day points out, this behaviour inevitably leads to one's demise. This ambition comes most often to light where the Infanta is concerned. Don Juan expresses his feelings of ownership over the princess, his belief in his right to own her: «the Princess whom her own father has been keeping three hundred years for my benefit» (Lee 2022: 193); «Awake! [...] my Princess, my Bride, awake!» (2022: 200).

This could very well be due to what Cixous posits as the need of women for men –a belief extended among the male species whereby women are incomplete save for the presence of a male companion to give them meaning:

The Lack, lack of the Phallus. And so, supposedly, she misses the great lack, so that without man she would be indefinite, indefinable, nonsexed, unable to recognize herself: outside the Symbolic. But fortunately there is man: he who comes ... Prince Charming. And it's man who teaches woman (because man is always the Master as well), who teaches her to be aware of lack, to be aware of absence, aware of death [...] Without him she would in all probability not be contained by the threat of death, might even, perhaps, believe herself eternal, immortal. Without him she would be deprived of sexuality. (Cixous 1981: 46)

It is understandable that Don Juan, seeing himself in a scenario very much like that of fairy tales, could feel destined to marry and therefore possess the Infanta. If it were all going according to plan, like most Gothic heroes, Don Juan would remain in «control of the physical barriers between himself and the woman he pursues» (DeLamotte 1990: 31-32). But this is not the case.

The path Don Juan takes towards the Infanta's chamber very much resembles the uterus and the process of getting there seems to suggest a rebirth:

The reddish speck had meanwhile grown large at the bottom of the shaft, and he understood that it was not a flame, but the light of some place beyond [...] The passage had grown narrower and narrower; so narrow that now he could barely squeeze along between the clammy walls, and had to bend his head lest he should hit the ceiling [...] tearing through the veil of vagueness which dimmed the outer light [...] a stream of dazzling light entered the corridor: it was as if a curtain had suddenly been drawn [...] [Don Juan] issues, blind and dizzy, into the outer world. (Lee 2022: 196-197)

While Pulham believes that Don Juan emerges from the tunnel castrated, I believe this is merely the beginning of his unmanning, the beginning of a loss of control. This lack of power is lethally exacerbated by the Infanta's questioning of Don Juan; his castration is final when he is decapitated, his ego powerfully removed.

The final moments of Don Juan's existence on the plain seem to suggest his ascension to the afterlife –whichever realm it may be; Lee does not indicate. Syphax's voice echoes throughout the Virgin of the Seven Daggers's church and, once again, a moment of metamorphosis takes place; this time from his existence to his lack thereof. The moment

Don Juan, reeling and fainting, felt himself rise, higher and higher [...] as Don Juan floated upwards through the cupola of the church, his heart suddenly filled with a consciousness of extraordinary virtue; the gold transparency at the top of the dome expanded; its rays grew redder and more golden [...] her big black eyes fixed mildly upon him, the Virgin of the Seven Daggers. (Lee 2022: 209-210)

echoes Burke's reflections on the concept of the Sublime and its new significance within Gothic literature:

Instead of the sublime leading us to a contemplation of our place in a world of natural majesty (the natural sublime), which implies the presence of a benign divine creator, he [Burke] claims that the sublime is a negative experience because it reinforces feelings of transience (our passing) and insignificance (our smallness). (Smith 2013: 12)

As Smith points out, Burke's interpretation of the Sublime and its spiritual dimension is not one of peace, but the complete opposite:

[Burke] discusses a series of concepts which articulate these feelings of anxiety, including Obscurity, Power, Privation, Vastness, and Infinity. All imply experiences in which the subject is diminished, and behind it all lies, for Burke, the presence of an omnipotent creator who, given these implied links to fear, anxiety, and a terror of death, seems to be an Old Testament God of punishment and damnation. (Smith 2013: 11)

Certainly, the experience Smith describes of Burke's text is reminiscent of Don Juan's reaction to the aforementioned «blurring» of the Infanta and the Virgin of the Seven Daggers. His encounter with the Virgin in his last moments, while surrounded by the androgynous voice of the castrato reminds the reader of the changing nature of the world –especially at the turn of the century– and the impossibility of rigid binary structures (man/woman, manly/not manly, Madonna / whore...) of containing the fluid and ever-evolving nature of human beings.

Don Juan experiences this change within himself and is ultimately rewarded for it, leaving behind any sort of terrestrial plane, and being elevated into the spiritual one.

## CONCLUSION

When analysing «The Virgin of the Seven Daggers» we get a perfect example of how fundamental the concept of virility, sexual prowess and dominance are for the patriarchal systems in place. And yet, we are also privy to how fragile these systems are in the figure of Don Juan; through his journey from rake to ghost, we get to see how simple it is to strip control from the men that society holds as figureheads.

The loss of power and control over his situation is fundamental to the castration of Don Juan, and the key to this resides in the use of speech by the Infanta. To advocate for one's needs, to express one's self, to speak, as simple as it is, that in itself is a revolutionary act that has been fundamental to bring about change and gain control—however little—over the institutions that govern the patriarchal system we inhabit.

These same systems are the ones that confine women to two roles—the Madonna and the whore—that although separate, are impossible to divorce from one another. The tale, however, emphasises this union by fusing the two. Lee exposes the inadequacy of confining women within these strict binaries by allowing her characters to subvert the expectations that their roles within the tale may carry. Both female characters propose new aspects of femininity for nineteenth-century women. Again, a fundamental aspect of these new proposals of womanhood is the act of speaking, of advocating for their rights and expectations—for only through the act of speaking can womankind be truly free.

All characters in «The Virgin of the Seven Daggers» expose the inadequacies of the strict gender binary upheld by society. Either the depravity or docility of women or men's need for control. All three characters defy these expectations, some more than others, but all three experience a transformation by the end of the tale. This, again should come as no surprise given the fact that the author was a woman who, to all appearances seems to have rejected most of the aspects that came hand in hand with her condition as a woman. Like many of her characters, Lee stood outside of society, almost looking in, providing her tales with a richness in discourse that has made them relevant centuries after their publishing. «The Virgin of the Seven Daggers» was timely at the turn of the century, but it is also timely now, for these systems that Lee sought to dismantle through the Infanta's voice endure to this day, and speech is still key to their undoing.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASKER, David Barry Desmond. *Aspects of Metamorphosis: Fictional Representations of the Becoming Human*. Atlanta: Rodopi, 2001, pp. 1-20.
- CIXOUS, Hélène. Castration or Decapitation? Trad. Annette Kuhn. *Signs*, 1981, vol. 7, 1, pp. 41-55.
- COLBY, Vineta. *Vernon Lee A Literary Biography*. University of Virginia Press, 2003.
- DAY, William Patrick. *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- DELAMOTTE, Eugenia C. *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth Century Gothic*. Nueva York: Oxford University Press, 1990.
- GILBERT, Sandra M. and Susan GUBAR. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Londres/ New Haven: Yale University Press, 2000.
- GREENFIELD, Anne. *Castration, Impotence and Emasculation in the Long Eighteenth Century*. Nueva York: Routledge, 2020.
- HURLEY, Kelly. British Gothic fiction, 1885-1930. En HOGLE, Jerrold E. (eds.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 189-208.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres/ Nueva York: Routledge. 1981.
- KING, Thomas A. The Castrato's Castration. *Studies in English Literature, 1500-1900*, 2006, vol. 46, 3, pp. 563-83.
- LEE, Vernon. The Virgin of the Seven Daggers: A Moorish Ghost Story of the Seventeenth Century. En WORTH, Aaron (ed.). *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2022, pp. 186-210.
- MULVEY-ROBERTS, Marie. The Female Gothic Body. En HORNER, Avril y Sue ZLOSNIK (eds.). *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, pp. 106-119.
- NEWMAN, Sally. The Archival Traces of Desire: Vernon Lee's Failed Sexuality and the Interpretation of Letters in Lesbian History. *Journal of the History of Sexuality*. Vol. 14, No. ½, Jan-Apr 2005, pp. 51-75.
- PULHAM, Patricia. Vernon Lee: A Forgotten Voice. *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, 1999, vol. 5, 2, pp. 51-62.
- PULHAM, Patricia. The Castrato and the Cry in Vernon Lee's Wicked Voices. *Victorian Literature and Culture*, 2002, vol. 30, 2, pp. 421-37.
- and Catherine MAXWELL (eds.). *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*. Nueva York: Springer, 2006.
- PUNTER, David. *A New Companion to the Gothic*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
- ROBBINS, Ruth. Vernon Lee: Decadent Woman? En STOKES, John. *Fin de Siècle/Fin du Globe: Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*. New York: Palgrave Macmillan, 1992, pp. 139-161.

SADOFF, Dianne F. Locus Suspectus: Narrative, Castration, and the Uncanny. *Dickens Studies Annual*, 1984, vol. 13, pp. 207-230.

SHOWALTER, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Nueva York: Penguin, 1991.

SMITH, Andrew. *The Ghost Story, 1840-1920: A Cultural History*. Manchester: Manchester University Press, 2010.

—*Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. 2<sup>nd</sup>. ed.

VICINUS, Martha. *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778-1928*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

# The Metamorphosis of the Artist: «A Hunger Artist» by Franz Kafka and «The Crocodile» by Felisberto Hernández

by CHRYSOULA TITI

*National and Kapodistrian University of Athens (Greece)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-9010-2150>

## INTRODUCTION

The complex relationship between art and society has long been a concern of artists and critics alike. The function of art in society and the role of the artist have been questioned time and again from a social, political, and artistic standpoint. It is too intricate a question to expect one definitive answer, and it seems unlikely that one will ever be reached; much like many philosophical debates, the questions it raises become more significant, revealing more about those asking them in their specific contexts rather than about the question itself. To date, there has been little agreement on what exactly art is and how it relates to society, especially among artists themselves, for whom this matter often takes on an existential dimension.

Focusing on the art of writing, one broad objective of this chapter is to examine how authors understand the dynamic between art and society, how they present it in their work, and how they perceive the role of the artist in society. These questions become even more challenging, and compelling, when comparing two distinct literary figures from different cultural and sociopolitical contexts, separated by both geography and time. This paper takes a comparative approach to examine two short stories written by Franz Kafka (1883-1924) and Felisberto Hernández (1902-1964), and more specifically, «A Hunger Artist» (1922) and «The Crocodile» (1949) respectively. Although the works of the Austrian Czech novelist and the Uruguayan writer-musician may not initially appear closely related, there are elements that connect the two. First, both authors incorporate autobiographical elements, drawing on personal experience in their writing, as has

been pointed out by critics. Second, the overarching question of the role of the artist in society is a common preoccupation of both authors, explicitly examined in «A Hunger Artist» and «The Crocodile», which effectively depict the complicated relationship of co-dependence between artists and the public. Third, Ana Garcia Chichester notes a similarity between the two authors, agreeing with Francisco Lاسarte that «we detect a Kafkian influence» in the late collection of short stories by Hernández (García Chichester 1994: 388). There is another similarity to be found in the use of animals, as noted by Carmen Díaz Picó, who states that presenting animals as humans and humans as animals brings the work of Hernández closer to that of Kafka, who also uses animals in his work (1967: 55). This further reinforces the recurring theme of alienation found in both authors' work. Considering the above, as well as the similarities between the short stories themselves in terms of main characters and theme, a comparative study of the two can shed light on how Kafka and Hernández conceive of the role of the artist, exploring both parallels and points of contrast. Though these writers have received considerable acclaim, with Kafka receiving greater international attention, there has been little in-depth research examining their work through a comparative lens.

This chapter aims to examine the complex relationship between artist and society as presented in Kafka's «A Hunger Artist» and Hernández's «The Crocodile». For this to be achieved, a comparative literary approach will be used, given that «literature exists, after all, comparatively» (Hutchinson 2018: 2). Through a close reading and the use of relevant secondary sources, the aim is to examine the gradual separation of the artists in the short stories in question from society, and how they are transformed into spectacles themselves. Theoretical insights from Karl Marx and Guy Debord will also inform the analysis. After a brief introduction, a careful analysis of «A Hunger Artist» and «The Crocodile» is provided, followed by a discussion on the ideas of Marx and Debord and how they relate to the short stories. The final part of the paper presents a conclusion which gives an overview of the main points discussed and considers the potential of future research on the work of Kafka and Hernández.

### «A HUNGER ARTIST»

The first English translation of «A Hunger Artist» was published in 1938, with the original German version entitled «Ein Hungerkünstler», appearing in 1922. In the same year, Kafka wrote «Erstes Leid», which was translated into English as «First Sorrow» in 1937. Two years later, in 1924, these became part of a collection of short stories titled *Ein Hungerkünstler*, which also included «Eine kleine Frau»,

translated as «A Little Woman» in 1943, and «Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse», translated as «Josephine the Singer, or the Mouse Folk» in 1942. The collection itself appeared in English as *A Hunger Artist* in 1948, translated by Willa and Edwin Muir. *Ein Hungerkünstler* is, in fact, the last collection Kafka himself prepared for publication before his death on June 3, 1924.

It is worth noting that all except «A Little Woman» are short stories whose subject matter is explicitly related to art. In other words, the overarching theme of this collection is art, and specifically the artist in relation to society. As Naama Harel puts it, «Josephine the Singer, or the Mouse Folk» is a story written a few months before Kafka's death, which centers on «the relationship between the singer Josefine and the community where she lives, a relationship fraught with admiration and contempt, anxiety and abandonment», and it is quite telling that on his deathbed Kafka wrote a story about «an artist who disappears from the public arena» (2020: 143). These are elements also observed in «A Hunger Artist», where the hunger artist seems to be at odds with the public, as interest in his art gradually wanes in an ever-changing society. According to William C. Rubinstein, «A Hunger Artist» is «one of Kafka's final statements on the condition of art in general and on his art in particular» (1952: 13). Rubinstein further asserts that the hunger artist stands for any type of artist «who devotes himself ascetically to his art» (1952: 13) and connects the hunger artist in the story with Kafka himself to whom the «pursuit of art was associated with the ascetic life» (1952: 14).

Looking at «A Hunger Artist» in more detail, the story revolves around an anonymous hunger artist who experiences artistic disillusionment due to the progressive decline in the appreciation of his art. It is worth noting that hunger artists were actual performers who fasted for extended periods of time for the amusement of spectators, and were often found to have cheated, an important tension-generating element in the short story. There are historical examples such as Giovanni Succi, «a professional faster» (Blyn 2000: 143) and «probably the most popular hunger artist of his late nineteenth-century generation» (Nieto-Galan 2020: 408). The protagonist is portrayed as a marginalised individual who is victimised by society. From the very beginning, readers are informed about his craft and the dire situation he finds himself in with the sentence «During these last decades the interest in professional fasting has markedly diminished» (Kafka 2018: 289). This serves as an introduction to the trajectory of hunger artists from well-respected attractions to relics on the brink of extinction. The third-person narration sets the scene with what seems like an introduction to the social context, providing necessary clues for the story's focus. The narrator proclaims, «We live in a different world now» (Kafka 2018: 289), which prompts readers to grasp the changing

times, possibly explaining why hunger artists no longer receive the attention they once did, and how the protagonist is affected by this situation.

The hunger artist travelled from town to town, performing in a «small barred cage» that was virtually empty except for «the straw on the ground» and «the clock that was the only piece of furniture in his cage» (Kafka 2018: 289). He collaborated with an impresario; a sort of manager responsible for promoting his performances. It was the impresario who imposed a forty-day fasting limit, because beyond that «the town began to lose interest» and «sympathetic support began notably to fall off» (2018: 291). This frustrated the hunger artist, who considered it an obstacle to perfecting his art. The narrator asks, on behalf of the hunger artist, why he should «be cheated of the fame he would get for fasting longer, [...] for beating his own record by a performance beyond human imagination» (2018: 292). During his fasts, rotating «permanent watchers selected by the public, usually butchers, strangely enough» (2018: 289) observe him «day and night [...] in case he should have some secret recourse to nourishment» (2018: 290). Despite precautions, suspicion lingered, exasperating the hunger artist, who was «tormented by his inability to convince an indifferent world of his artistic integrity» (Posner 1986: 1434). At the end of each fasting period, the impresario presided over a theatrical fanfare: he opened the «flower-bedecked cage» to let in «enthusiastic spectators», two doctors measured and publicly announced the results, and two young ladies helped him to reach a small table with «a carefully chosen invalid repast» (Kafka 2018: 292).

This routine continued for many years, including «small regular intervals of recuperation» (2018: 293). Despite days of «visible glory, honoured by the world», he remained «troubled in spirit» (2018: 293). Not only was his artistic freedom restrained by the necessity to terminate his fast before reaching his personal goal, but he was also enraged by the fact that his eccentricities were not correctly attributed to society's limitations on the development of his art (Rubinstein 1952: 16). He resented that his dedication to art was misunderstood, and the impresario dismissed his emotional outbursts as mere consequences of fasting. Before the dramatic shift in public interest that soon followed, the hunger artist was already experiencing frustration in the face of the commercial demands of the impresario and his insistence on the use of theatrics to maintain public interest. The hunger artist, feeling misunderstood and objectified, was in the midst of an existential and artistic crisis, which only worsened when, «almost overnight», the hunger artist «suddenly found himself deserted one fine day by the amusement-seekers, who went streaming past him to other more-favored attractions» (Kafka 2018: 294).

Despite the impresario's attempts to find places where «the old interest might still survive», all was in vain, and the hunger artist had no choice but join «a large

circus» without even reading his contract (2018: 295). This marks a turning point in the short story, the beginning of the end for the hunger artist. Though aware of the declining interest in professional fasting, he still hoped that he might be able to outdo himself and perform prodigious feats of fasting that «could astound the world» (2018: 295). In his new professional setting, he was no longer the main attraction as his cage was situated near the animal cages visible during the audience transitions. This was not a favourable location, yet still readily accessible. To the hunger artist's disappointment, few visitors paid any attention to him, partly because anyone who wished to see him and was tempted to linger in front of his cage would create an obstruction in the flow of spectators on their way to see the animals, and so he grew to dread this «storm of shouting and abuse» (2018: 296). Despite his dissatisfaction, he did not dare complain about fear of drawing «attention to his existence» as a mere «impediment on the way to the menagerie» (2018: 297). It is now clear that the hunger artist has been replaced by the animals.

From that point on, the hunger artist was completely ignored, forgotten by both the public and the circus. Ironically, he now had the freedom to perfect his art and fast as long as he pleased. Yet the «fine placards grew dirty and illegible», and «the little notice board telling the number of fast days achieved, which at first was changed carefully every day, had long stayed at the same figure» (2018: 297-298). The circus staff had long stopped counting the days of his fasting, and so did the artist, who no longer knew what «records he was already breaking» (2018: 298). With no audience to witness his achievement, it was impossible to measure success, illustrating the paradox of the artist (Rubinstein, 1952: 17). When he finally fasted for over forty days, his dream, «the world was cheating him of his reward» (Kafka 2018: 298).

One day, an overseer noticed the hunger artist's cage, which seemed empty, having obviously forgotten all about the hunger artist who was found, near death, in the dirty straw. He was just strong enough to exchange a few words with the condescending overseer, who seemed rather annoyed at having to deal with this nuisance. The hunger artist asked for forgiveness, confessing that the only reason he could fast was simply because he could not find food that he liked, and so he should not be admired, even though that was what he had always wanted. He admits that, had he found the food he liked, he «should have made no fuss» and «stuffed» himself like anyone else (2018: 299). This confession has no effect on the staff and the overseer who duly ordered the cage to be cleared out immediately, and so «they buried hunger artist, straw and all», and replaced him with a young panther «leaping around the cage that had so long been dreary» (2018: 299). This was well-received by the public, who «crowded around the cage, and did not want ever to move away», mesmerised by «the joy of life» that «streamed with such

ardent passion» from the panther's throat and freedom emanating «somewhere in his jaws» (2018: 299).

This animal is the exact opposite of the hunger artist, full of vitality and appetite, hungry, strong and roaring, commanding the attention of everyone. The panther provides the key to the narrator's cursory comment on what might explain the «positive revulsion from professional fasting» (2018: 295). The narrator makes a passing reference to the possible «profound causes» behind this shift in public interest but is quick to pose the rhetorical question «but who was going to bother about that» (2018: 294), as if dismissing the seriousness of these causes. By the end of the story, what drew people's attention away from the art of fasting was «the raw stuff of life» which made fasting, an ascetic type of art, seem inadequate in the face of the «crude sensuality» embodied by the panther (Rubinstein 1952: 16). In a sense, this was foreshadowed when the artist joined the circus, the quintessential image of the «amusement industry» (Rubinstein 1952: 16). Placed on the way to the menagerie set in motion the process of his gradual substitution by an Other which stood for «unproblematic consumption» (Sussman 2002: 129), corporality and pleasure. The public found a new exhilarating attraction, which was the antithesis to the most basic of instincts shared by both animals and humans, the «self-preservation through nourishment» (Sussman 2002: 128).

This short story has been analysed as an allegory, since certain aspects of it «lend themselves to such allegorical interpretations» (Sheppard 1973: 226). Its brevity, anonymous characters, and indeterminate setting have led critics to see the hunger artist as an allegorical figure, standing for the figure of the artist in general or the «position of religion in contemporary society» (Sheppard 1973: 226), which is «rejected by the panther of secularism» (Rubinstein 1952: 19). The story has even been interpreted as «an allegory of the neglect of the artist by the society, sometimes equated with Kafka himself as an artist» (Collins 1962: 492), and drawing on some parallels with Kafka's circumstances when he wrote it two years prior to his death. This reading could also be supported by Kafka's conception of art «as personified by the Hunger Artist», which becomes a «multifaceted inversion of the values regulating bourgeois culture and economics» (Sussman 2002: 129). The story «stirs up thoughts of mediaeval asceticism as well as the perennial problem of the artist's role in society» (Foulkes 1967: 471), themes to which the author has devoted much of his «fictive exposition» (Sussman 2002: 123). However, it may be wiser to regard this kind of interpretation as one possibility rather than the only possibility. Considering that Kafka himself «would have been the last man to insist that there be one and only interpretation of his symbols» and that he often provided contradictory analyses for his work (Rubinstein 1952: 19), it would be better to regard the hunger artist as the symbol of «a psychological

type» of artist (Sheppard 1973: 227). This would allow more room for diverse interpretations that could account for the second most important person in the story, the narrator, who has a distinct personality and functions as an independent character» (Sheppard 1973: 219).

Like the protagonist, the narrator remains anonymous. The only hints to his identity are embedded in the word choice and style of the narration, which are quite challenging to examine given that nuances may be lost in translation. However, the «insertion of pedantic qualifications», the repetition of «virtually redundant phrases», and the «slightly pompous impersonal construction» observed in the original German version would point to a professional administrator or lawyer as the narrator (Sheppard 1973: 219). Using this formal, austere style, the narrator presents the events of the story but rarely comments directly on them (Sheppard 1973: 221), as the underlying values and attitudes are presented more covertly throughout the text (1973: 222) and can be just as enlightening as the events of the story itself. For instance, when the narrator refers to the protagonist as the «pampered hunger artist» (Kafka 2018: 294) who finds himself abandoned by the public, that is a direct narrative comment that betrays a less than sympathetic attitude towards the main character (Sheppard 1973: 221).

Likewise, what is reported and what is omitted are equally telling. The narrator elaborates in detail about specific scenes, but either completely underplays the importance of some details or simply refuses to delve deeper into important issues. A case in point is when the narrator spares no detail on the ceremony following the emergence of the hunger artist after his fasting period while failing to highlight, or even possibly understand, the «sordid and exploitative aspects of the scene» (Sheppard 1973: 223). Similarly, the narrator blankly and almost disdainfully refuses to provide any explanation or hazard a guess as to why public interest in professional fasting has decreased dramatically. Even in the last scene when the hunger artist's confession is reported, the narrator seems to be absent. It is the peak of the story when the protagonist finally speaks for himself before dying, as opposed to being spoken about by the narrator, and yet the whole scene is all but swept aside. These are only some of the instances when the narrator reveals «blatant contradictions and inconsistencies», which are a «vestige of the freak show barker» and reminiscent of the «tactics of the impresario» (Blyn 2000: 145). In this way, Kafka calls into question the reliability of the narrator by providing readers with an ostensibly reliable narrator who seemingly believes in this reliability but is ultimately highly unreliable (Sheppard 1973: 224). Taking all the above elements into account, it is no surprise that «A Hunger Artist» remains a rich and compelling text that commands the readers' attention and is open to diverse interpretations.

## «THE CROCODILE»

«The Crocodile», or «El cocodrilo» in original Spanish title, was written by Uruguayan author Feliciano Felisberto Hernández Silva, better known as Felisberto Hernández. It first appeared in the weekly newspaper *Marcha* on December 30, 1949, and was later published by Ediciones del Este in 1962, two years before his death, as a special 55-page illustrated book edition of 75 copies, signed by the author and illustrated by Glauco Capozzoli. With respect to his work, it should be noted that he was a mostly marginal figure during his lifetime, as he did not enjoy much literary recognition or public attention. It was only posthumously that his literary production was recognised by his contemporaries in Uruguay and later by authors like Julio Cortázar (1914-1984), Italo Calvino (1923-1985) and Cristina Peri Rossi (1941-), who sought to disseminate his work. In fact, Cortázar praised Hernández for being the first author to introduce a fantastic element in a familiar setting and opposed the use of simplified labels to classify Hernández's work (Corral 2004: 11), considering it unique and original. Thanks to the efforts of these authors, Hernández is now a notable literary figure, recognised as a great Latin American writer of the 20th century and considered a precursor of the Magical Realism literary movement. His innovations in the short story genre significantly influenced authors such as Cortázar. Broadly speaking, however, his work still does not enjoy the same international acclaim as that of other Latin American writers.

It is curious that, despite having the support of the intellectual circle of the time in Uruguay, Hernández remained the least renowned author of his generation (Aballí Morell 2019: 9). Even his stay in Paris was not enough to boost his literary career to the heights he had hoped for. Hernández lived in Paris for almost two years with the financial support of a French government grant, which he received thanks to the aid of his mentor, the French Uruguayan poet Jules Supervielle (1884-1960). There, he also received considerable support from Uruguayan poet Susana Soca Blanco (1906-1959), both financially and professionally, since she invited him to literary meetings at her residence, as the author mentions in a letter addressed to his mother and brother on December 25, 1946: «Pero hoy he ido a lo de Susana Soca y tengo toda la felicidad en mis manos» (Bajter 2022: 336). This opportunity was an attempt to promote the work of Hernández and create a network of writers and editors who would appreciate his work (Díaz 2000: 84).

It was undoubtedly an enriching experience, one that would have been impossible in his home country. Yet he wished to return to Uruguay, as documented in his correspondence (Bajter 2022: 374). A possible reason might be a sentiment of inferiority, which seems to be evident throughout his work (Pau 2005: 113-114). It must be noted that there was a significant financial disparity between the

aspiring but impoverished author and the intellectual circles of Supervielle and Soca. While Hernández lived in university lodgings and affordable hotels where he would sometimes cook modest meals, he also attended diner parties in the luxurious salons of French intellectual society (Pau 2005: 114-115). This stark contrast was probably not lost on him, and yet his correspondence shows no sign of resentment resulting from this inequality (Pau 2005: 114). Upon his return in Uruguay, his circumstances did not significantly improve, as he suffered from the absence of his mentor and his literary production decreased (Díaz 2000: 84). His mentor died in Paris in 1960 and, in a sense, so did his dream of becoming an accomplished author thanks to his stay in Paris (Pau 2005: 125). This lack of recognition could be attributed to various reasons, including his writing style and subject matter. In terms of the former, it was difficult to classify based on the rigid literary parameters of the time, and, as for the latter, it challenged the seriousness of traditional literary production (Verani 1998: 118), introducing a unique fantastic element that was unlike anything produced at the time (Verani 1998: 120). This is partly what fascinated writers like Cortázar, but most likely puzzled the public, and so, with few exceptions, Hernández was mostly met with indifference throughout his life (Pau 2005: 77).

This indifference seeps into much of his work, which draws on personal experiences that are often blended with purely imaginary episodes, as he recounts stories of anonymous impoverished artists who try to make ends meet. In fact, Hernández was a musician before devoting himself to writing, although he did not receive wide acclaim for his talent (Aballí Morell 2019: 8). He began playing the piano at a young age and later made a living by giving classes and piano concerts all over Uruguay and neighbouring countries. His nomadic life as a pianist forms the backdrop of many of his short stories (Corral 2004: 7), including «The Crocodile». Nevertheless, it is more than simply a matter of reshaping some of his memories and experiences. Hernández's literature is one of memory as fiction and as a refraction of reality, a kind of writing that bears the mark of autobiography, the boundaries of which are blurred (Benítez Pezzolano 2019: 15). By reading his work, it is not possible to understand these memories as a description of his past, given that they only reveal how he remembers his past experiences (Pau 2005: 46), which can be just as enlightening.

The abundance of autobiographical elements can be tempting as they can be utilised to read the work of Hernández mostly through this specific lens. However, since there is a significant imaginative component to his work, this endeavour is incredibly challenging. Instead, it might be more fruitful to see these elements as a starting point for different kinds of interpretations and focus on the perception of experience and its distinctly peculiar aspects that playfully explore the deepest

corners of the subconscious (Millares 1997: 50). This becomes possible with the use of fantastic elements, which invite readers to participate in a unique introspection and experimentation that can take many forms (Benítez Pezzolano 2019: 25). His storytelling includes first-person narratives of nameless musicians who find themselves in the houses of wealthy strangers, and individuals who, obsessed with the tactile nature of objects, exhibit bizarre behaviours, such as intentionally flooding their houses or mourning the death of their sentient balcony. Whatever the fantastic element and the storyline, Hernández explores the complex psychological states of his characters, often personifying inanimate objects and objectifying characters to breathe new life into his work as a result of the defamiliarisation effect of these techniques. His writing style blends elements of music and film, probably originating from his experiences as a musician and working in film theatres early on in his career. This fusion is evident in most of his work, which turns music into literature, allowing it to inhabit in the text itself (Piqueras Flores 2020: 19). It is more than simply part of the plot and the identity of the main characters, but it is also found in the deeper layers of the stories where music and literature coexist, both sharing the same artistic space (Piqueras Flores 2020: 19). Therefore, music is transformed into a tool of artistic exploration for Hernández, which could be partly what set his work apart (Aballí Morell 2019: 8).

Turning to «The Crocodile», it is a short story that, overall, exhibits some of the above features. In short, it is about a travelling concert pianist who struggles to make ends meet and therefore takes a position as a hosiery salesman. He is unsuccessful at first but then finds that, when he begins to weep before clients, he can raise sympathy and convince them to purchase his product, thereby manipulating them, which explains the title of the story. This leads to increased profits that support this music career and allow him to give piano performances once again. By the end, though, the protagonist, who is also the narrator, discovers that he cannot stop his tears and readers are left with a bleak image of a forlorn musician alone in his room.

From the start, all the necessary elements that make up the crux of the story are presented. An unnamed narrator sets the scene on «one autumn night when it was hot and humid» (Hernández 2002: 105). He finds himself in an unknown city, enters a café and sits at table in the back to think about life and his «hours of happiness» (2002: 105). He confesses that «there might not be many happy times left», as he has been living «in the anguish of having to assemble a group of people who wanted to lend their support to a concert» as well as «practice and write [...] newspaper articles» (2002: 105). This clearly defines the narrator as a struggling musician who is having some difficulty maintaining his career. His dire financial circumstances explain his current situation of his having obtained a

«position with a large company that sold women's stockings» since these «would be easier to market» (2002: 105). The lack of financial security is not only the source of the protagonist's plight, but also the driving force of the story. The narrator needs funds to sponsor his concerts and does his best to promote them, and his employer considers the «many female contacts» (2002: 106) the pianist might have which could increase sales. The brand name of the stockings, *Illusion*, is also revealing of what sales is about, and in fact it was the narrator who came up with the advertising slogan, «Nowadays, who doesn't cherish their Illusions?» (2002: 106). This is especially striking, as it applies to the pianist himself, who seems to be clinging to his illusion of resuming his music career. The fact that he seems to be unable to sell stockings, since «a concert pianist who sold stockings made a bad impression» (2002: 106) and so makes no profit for the company, renders this illusion unattainable.

One more point that must be considered is the blind harpist, who is introduced early on and reappears at crucial moments throughout the story. He is another artist who seems to haunt the protagonist and, to some extent, foreshadows his fate at the end as he is identified with the harpist. The pianist sees «a blind man with a harp» entering the café and immediately decides to leave before losing his «will to enjoy life» (2002: 106). In his hurry, he notes important details about the harpist. The «brim of his hat was crumpled and his eyes rolled towards the heavens as he struggled to play» (2002: 106). His harp was in no better condition, as a few strings had been «clumsily repaired» and «the pale wood of the instrument and the man's whole body» was covered by grime (2002: 107). This is a disturbing sight for the pianist, affecting him so much that he thinks of himself and feels depressed. This is a key moment as the image of the harpist's eyes is also the final one in the story, but with the narrator's eyes rolling in the darkness: «I lay still, rolling my eyes in the dark, like that blind man who played the harp» (2002: 118). In this way, the story comes full circle, and the initial fear of the pianist is explained. The urgent need to escape the harpist is an instinctive reaction to something he sees in the blind man, which reminds him of himself and petrifies him, the epitome of the poor disillusioned artist which is very likely his own future. Whenever he catches a glimpse of him, he immediately turns the other way as evidenced in this instance: «After lunch I was sitting in the café but left immediately when I saw the blind man with the harp and rolling his eyes» (2002: 108). Shortly after this, he finds himself alone and feels «a kind of pity» for himself (2002: 108), which brings him to tears, just like he feels pity for the harpist that mirrors his self-pity (Díaz Picó 1967: 56), expressed through his tears before he even becomes conscious of it.

Apart from the manifestation of his unconscious, the pianist's tears become a means of attaining his goal to finance his concerts. After a period of desperation

during which he «made a tremendous effort» but to no avail, he had resigned himself to being fired soon as the «brute force [...] needed to keep going at the shopkeepers» (2002: 106) was emotionally draining. The solution to his predicament comes unexpectedly as he accidentally discovers that he can manipulate people into purchasing his stockings through his tears. It proved to be such an effective strategy that his «sales figures were comparable to any other salesman's» (2002: 111), which eventually caught the attention of the manager. After a demonstration of his new skill, he demands exclusive use of this sales technique, so that it will not be employed by other salesmen, asking the company to acknowledge his «initiative» (2002: 113). An official document is drawn up granting the pianist exclusivity to «the system of advertising which consists of weeping» (2002: 113). This explains the title which alludes to the expression «crocodile tears» (Barchiesi 2017: 87), meaning insincere sorrow and feigned tears that aim to manipulate in the name of profit.

His transformation of sorts into a crocodile is gradual until he finally seems to accept and even be proud of this title. After his first weeping in a store, which occurred by accident as he was playing with a young child while waiting for the owner, he wondered what would happen if he «started crying right in front of all these people» (Hernández 2002: 110). This time he was at one of the largest stores in town with more female customers, some children and the owner being present. It was an experiment to prove to himself that he was «capable of great violence», a desire to do something out of the ordinary, to put the world to the test», that had been suppressed (2002: 110). His weeping brought him success, which improved his financial situation and even boosted his confidence. He felt «a certain pride in crying», having been transformed into «an actor who could inhabit his role on the spur of the moment, convincing the public with his tears» (2002: 114).

He has not yet made the connection between himself and the crocodile, which is pointed out by a member of the audience at a concert. Being able to play on stage again, he feels «a nervousness brought on by fatigue» (2002: 114). His performance is not going very well, and he applies his sales technique almost instinctively to avoid embarrassment: «Then, before I could think, I'd taken my hands from the keyboard and put them on my face. It was the first time I wept on stage» (2002: 114). This leads to some commotion in the audience and, as he exits the stage to freshen up in his dressing room, someone shouts «Crooo-co-diiiiile!» (2002: 115). He manages to finish the concert and then engage in conversation with some attendees who bring up the incident. The pianist accepts the title, and he confesses that he does not know its cause, exclaiming that «it may be as natural for me as it is for the crocodile. After all, I don't know why the crocodile weeps, either» (2002: 115). The connection has been pointed out and takes root

in his mind. A few days later, a formal evening party is organised in his honour «at the town's finest club» for which he rents a «dress coat with an immaculate white vest» and, looking at himself in the mirror, he thinks «Well, they can't say this crocodile doesn't have a fine white belly. Why, I believe that beast even has a double chin, just like mine—and it's voracious, too » (2002: 115). He recognises the crocodile in himself and seems proud of it, so when he arrives early at the club and practices his pieces a bit, he promises himself not to cry on stage «for anything in the world» (2002: 116).

Basking in his success following a good performance, he can feel at ease and content. A boy approaches him holding a caricature, which he wants to gift to the pianist since he does not mind being called crocodile. In fact, he states he likes it. Up to this point, he embraced the title, but the caricature signalled a significant change. It was a drawing of a big crocodile that greatly resembled the pianist. This crocodile had «one small hand in its mouth, where its teeth were a keyboard, and from the other hand dangled a stocking it was using to wipe away its tears» (2002: 118). This was a representation of his professions, concert pianist and stockings salesman, and a reminder of what he had to do to reach success in both. This had quite an effect on him which leads him to the last impactful scene of the story back in his hotel. He reflects on his journeys all over the country, his weeping and the «malevolent pleasure in having deceived» everyone which turned him into «a bourgeois of anguish» (2002: 118). But now alone in his hotel room with the caricature, he sees in the mirror, not the proud self he had seen earlier, but the weeping crocodile in the caricature. Looking at the crocodile and his face «in succession», the association is complete, and his face begins to weep «all on its own» with him observing his face, disassociated, as if looking at a sister whose unhappiness he was unaware of (2002: 118). He turns off the lights to lie down, but still his face «went on weeping» with his tears sliding on the pillow and finally falling asleep (2002: 118). When he woke up, he felt «the prickle of dried tears» and afraid of triggering more tears, he lay still rolling his eyes in the dark, just like the blind harpist (2002: 118).

The caricature incites a change in the pianist who only at the end of the story realises the significance of his crocodile tears and his grim circumstances personified by the blind harpist. His weeping performances for potential customers bring him temporary success in sales and music, but that comes with a price: his inevitable alienation. This realisation comes too late, after the association has been made in the public sphere, and so he finds himself trapped in this acting role that he revelled at in the beginning. It is a sombre realisation, as he reaches self-awareness through an extraordinary process that leads to solitude (Cossío 1967: 57). Readers bear witness to his gradual acquisition of crocodile qualities

(Kim 2015: 130) in a context of continuous avoidance and complete frustration (Cossío 1967: 57). There is a vague sense of anxiety which is not experienced in its entirety (Cossío 1967: 57) until the end of the story. The source of this anxiety becomes evident once all the pieces fall into place in the last scene, when the pianist seems unable to come to terms with his actions and what he had to sacrifice to be able to maintain his music career, which is by no means guaranteed. The feigned tears that sought to elicit some emotional reaction and keep him in the art world, though effective, call into question the integrity of his performance, of his art, which is what ultimately ties him to the wondering blind harpist, both standing in the margins of society.

### THE SPECTACLE OF THE ARTIST IN «A HUNGER ARTIST» AND «THE CROCODILE»

The central figure in both short stories is that of the artist, a hunger artist in Kafka's short story and a pianist in «The Crocodile», and in both cases they become a spectacle for the public. To understand this, the work of Guy Debord should be considered, the «analyst» of the «spectacular logic» of society (Kaufmann 2006: 38). He was part of the Situationist International, an organization of social revolutionaries prominent in Europe from 1957 to 1972, which attempted to bring together a diverse field of theoretical disciplines into a critique of advanced capitalism. One important concept was that of the spectacle, which was central in the situationist theory and was explained in depth in Debord's *The Society of the Spectacle*, published in 1967. This was a critique of consumer culture and commodity fetishism in a society where commodities govern workers and consumers who are passive subjects that contemplate the reified spectacle. It established the Situationists within the Marxist critical theory, applying and developing Karl Marx's concept of commodity fetishism, reification and alienation.

Debord also drew on the work of Georg Lukács, beginning his chapter on the commodity as a spectacle with a fragment of Lukács' *History and Class Consciousness*. According to this, «commodity can be understood in its undistorted essence only when it becomes the universal category of society as a whole» (2014: 13). It is in this context, Debord continues with Lukács' quote, that the «reification produced by commodity relations» assumes importance for the «objective evolution of society and for the attitudes that people adopt towards it, as it subjugates their consciousness to the forms in which this reification finds expression» (2014: 13). In other words, commodity relations led to reification, which comes to define society and how individuals relate to it. With labour increasingly becoming more

«rationalized and mechanized», the subjugation of individuals to commodities «is reinforced by the fact that people's activity becomes less and less active and more and more contemplative» (2014: 13).

This results in «people's *estrangement* from each other and from everything they produce» (2014: 14; original emphasis). If ownership is not possible, what remains is passive observation, and so the «fetishism of the commodity [...] attains its ultimate fulfilment in the spectacle, where the perceptible world is replaced by a selection of images which is projected above it» (2014: 14). The spectacle incorporates into itself «all the *fluid* aspects of human activity so as to possess them in a congealed form, [...] *inverting* living values into purely abstract values» (2014: 14; original emphasis), which further reinforces alienation. Individuals are transformed into passive observers and collectors of spectacles as the world they see is «the world of the commodity», which «has succeeded in *totally* colonizing social life» (2014: 16; original emphasis). The spectacle constitutes the core of capitalist societies where images and appearances are everything, not simply «a collection of images», but a «social relation between people that is mediated by images» (2014: 2).

The alienation of capitalism, for Debord, «is intrinsically linked to commodification» rather than work, as is the case with Marxism, which could be accused of «fetishising work» (Murray 2008: 166). Debord understands the commodity fetish to articulate the «perverse enslavement of modern man to the iniquities of capital» (Murray 2008: 166). The spectacle is at the center of the commodity fetish since, through the spectacle, people's experiences are «constantly mediated by images which produce their own form of alienated social relations» (Murray 2008: 166) in a reality, which «emerges within the spectacle» and where «the spectacle is real» (Debord 2014: 3). For Marx, class struggle is the way to revolution, while for Debord it is the attempt to break free for the spectacle; in other words, the need to «smash the illusory nature of this mediated society» founded on the control of the «entire social and cultural infrastructure that created an ideology able to maintain an illusion that obscured social relations» (Murray 2008: 166). For Debord, this ideology is about «prescribed images» (Murray 2008: 166) that have replaced reality «in a world that has *really been turned upside down*» (Murray 2008: 4; original emphasis).

Looking at the concept of commodity according to Marx in more detail is also worthwhile for the texts in question, where the concern for profit is central. Commodities for Marx are «duplicitous entities» which «exist purely to be exchanged», so that one commodity «despite all sensuous appearances, is exactly equal to any other commodity which embodies the same quantity of labour power» (Eagleton 2021: 37). This is why it becomes an «entirely abstract phenomenon,

which sets up relations with other commodities in ways quite independent of the concrete life of their producers» (Eagleton 2021: 38). In a capitalist world where «subject and object are reversed [...] one is subjected to and determined by one's own productions, which return in opaque, imperious form to hold sway over one's existence» (Eagleton 2021: 39). And so, the fetishism of commodities is explained since they exert a «quasi-magical power» over people (Eagleton 2021: 36). This power is represented in the pursuit of profit, which is materialised in the form of money. In this system, money becomes a «kind of garbled language in which all human and natural qualities are scrambled and inverted, and anything can be magically transformed into anything else» (Eagleton 2021: 40).

Some of Marx's main ideas are evident in Debord's work, but with the addition of elements that reflect the times. Focusing on culture and artistic production, which is the focal point of the short stories examined, Marx argues that culture «really has only one parent and that is labour» which for him is equivalent to «exploitation» (Eagleton 2021: 9). This can be seen more clearly in «A Hunger Artist», where the impresario first, and then the circus overseer, literally exploit the artist and make a spectacle of his art, since people do not or cannot fully understand his art, with the ulterior motive being material profit for them. In «The Crocodile», this aspect is also present as the pianist makes a spectacle of himself to the public with his tears so as to earn enough for the company and to sponsor his piano concerts. In both cases, the result is that they become alienated from their art, which is exchanged for money that does not always benefit them directly. The impresario and the circus overseer stand to gain the most as profits go directly to them. Not only does the artistic production of both artists become a commodity itself, a product that can be sold, but so does the image of the artist. The spectacle is advertised and promoted, thus establishing an exchange relationship between artist and the public, mediated by those who profit. Therefore, culture acquires a «commercial character» (Adorno 2001: 61). In the capitalist system portrayed in the short stories, «all production is for the market» and goods are produced «for the sake of profit, for the sake of acquiring further capital» rather than to «meet human needs and desires» (Adorno, 2001: 5), which is the ultimate instance of reification.

Returning to Debord's spectacle and his critique of consumer culture, these are also evident in «A Hunger Artist» and «The Crocodile». The hunger artist and the pianist find themselves in a society which values appearances more than essence, and where the public is content to superficially observe artists in cages and pianists on stage without engaging fully with them and their art. The image of the hunger artist who overcomes his physical needs for the purity of his art is promoted by the impresario, but just to the point where it will interest the public, a period of forty days. The end of each fasting period is pompously celebrated

to engage spectators and even involve them in the process, all being part of an elaborate performance. Indeed, two young ladies appear to help him exit his cage «blissful at having been selected for the honor», whose eyes are sympathetic at first but «in reality so cruel» (Kafka 2018: 292). A group of people watches over him making sure he does not cheat, but there is suspicion still, «a necessary accompaniment to the profession of fasting», since ultimately only the artist himself is «bound to be the sole completely satisfied spectator of his own fast» (2018: 291). They eventually grow tired of this spectacle and quickly flock towards a new and exhilarating one, that of the panther.

Similarly, in the case of the pianist, the public has a specific image of a concert pianist, the talented artist who captivates audiences, but people rarely care to look any further. They can understand the financial hardship of musicians, but they cannot accept it when the impoverished artist decides to become a travelling salesman to support himself, because «a concert pianist who sold stockings made a bad impression» (Hernández 2002: 106). Neither can they accept his crocodile tears, which are frowned upon when used for commercial purposes, and even more so when the pianist attempts to shed them on stage. He soon learns that the latter is intolerable and so reassumes the established image of the respectable concert pianist. The caricature he receives of himself as a crocodile at the end represents a carnivalized version of himself, which also serves as a moral condemnation (Blixen 2016: 64). The public expects artistic integrity, the expression of authentic emotions in a natural and sincere way (Kim 2015: 127). An excess of emotion only brings him ridicule, for tears specifically are seen as feminine. His customers believe in the sincerity of his tears as they have internalized the image of women using this tactic to deceive, therefore if a man acts in this way, it must be genuine (Kim 2015: 131). The pianist probably uses this to his advantage, performing as if on stage, which accounts for the theatrical elements of the story (Blixen 2016: 60). The caricature is a reminder of this performance, of toying with expectations and manipulating the public to make profit but for what he considers a good cause. However, it is also a reminder that others exploit his crying performances for their benefit, that is the company manager, and so he finds himself trapped in a world of spectacles turned commodities that compromise his art. It is very fitting that he should be identified with the blind harpist who seems lost in this world of pretences and illusions where the spectacle becomes reality, and all is in the name of profit. The only thing that allows the pianist to externalize his anguish and artistic frustration, but also promote himself and his art, are his tears. These ironically alienate him from the public and his own art (Hamada 2015: 220).

## CONCLUSION

Taking all the above into account, «A Hunger Artist» and «The Crocodile» skilfully explore the relationship between artist and society. It is a relationship of co-dependence, which makes artists who find themselves in the public eye dependent, to some degree, on the public's favour. This dynamic is clearly illustrated in the stories, where artists and their art are turned into a spectacle for the public to consume, and in both cases the concern over the integrity of the artist puts a strain on this relationship. The need to establish that there is no deception on the part of the hunger artist and the pianist is clear, as well as the punishment that can follow if this contract of authenticity is broken. The direct result is disdain, rejection, and marginalization, as the public's favour in Kafka's story shifts towards the panther, captivated by «the joy of life» streaming with «such ardent passion» from the animal's throat (Kafka 2018: 299), while in «The Crocodile» the pianist is mocked and distrusted for his commercial tears (Díaz Picó 1967: 56). Whatever the case, suspicion persists, which affects this delicate dynamic, turning the relationship into a power struggle with economic overtones, where everything is understood in terms of its entertainment value, and anything can be sold or exchanged. This explains the artist's dependence on the public's everchanging whims and the need to gain its sympathy by employing any means available to them.

The material aspect of art is evident in both texts, as the commercialization of artistic production is at the forefront. There is a certain realism in the portrayal of the challenges faced by artists and the difficulty of maintaining an artist career. This is where the ideas of Marx on commodity fetishism, reification and alienation can be applied, as well as Debord's concept of the spectacle in a society fixated on images and appearances. Kafka's story presents a world «pervaded by anxiety and frustration: individual, social, and cosmic» (Steinhauer 1983: 391), in which the artist's place, and how society views and treats them, is a crucial matter. The question of the true essence of artistic expression emerges, which seems to always be open to interpretation. There is the risk, though, that it can be reduced to a mere spectacle, and artists to mere entertainers, which can force them to either compromise their artistic integrity or be excluded altogether. Hunger «can become stageable action», which «calls for others to make it more observable» (Boselli 2023: 1), thus commercialised, and tears can be purposefully used to elicit sympathy and gain attention by any means.

In this sense, the hunger artist can embody «the painter, musician, poet» or any kind of artist «who devotes himself ascetically to his art» (Rubinstein 1952: 13). Similarly, the pianist can stand for any kind of artist who suffers under the yoke of a materialistic society (Medeiros 2015: 436), which is why these texts

continue to be relevant to this day, irrespective of the sociopolitical or cultural context. Both short stories serve as a powerful criticism of the ruthless commercial practices that force artists to resort to deceiving the public and even themselves. The hunger artist's final words are a confession that he was essentially deceiving people, not by eating food secretly, but by not finding it difficult to perform his art. The significance of this confession and to what extent it is even true, given the unreliable narrator of the story, is open to debate. One way it could be considered, though, is as a «puzzling self-reflection of art on art», in which the hunger artist «paradoxically affirms his art in his last moments by denying that his staged starvation was art at all» and so pointing to a «self-consumption of art» (Theisen 2002: 172). The pianist successfully deceives his customers, but not his audience nor himself. The stockings he sells with the brand name *Illusion* become a symbol that accurately portrays his artistic illusions. His crocodile tears are not entirely deceptive as there is real sorrow behind them, displaying the angst of any artist who functions within a capitalist system of exploitation (Díaz Picó 1967: 56). The final scene of «The Crocodile» is sombre and timeless, in that readers can see anyone in modern society who weeps over any sort of oppressive system (Medeiros 2015: 436) that obligates one to succumb to modern day consumer society (Medeiros 2015: 438). The caricature serves as a reminder for the pianist that art should be felt sincerely rather than feigned, even though the public may not always appreciate it or truly understand it.

In a social context dominated by materialism, fleeting pleasures, and mere entertainment, the truth seems to lie within self-awareness and integrity. These seem to be ultimately the answer for the protagonists of the short stories in question, regardless of the attitude of the public. If the public rejects the artist, then it rejects «consciousness, self-analysis, in favour of brute force, of animality» (Rubinstein 1952: 19), represented by the young panther. If the public mocks the pianist for his tears and the way he finances his piano concerts, that reveals more about the society itself than about the artist. In both texts, what is most unnerving is the public's response to these artists (West 1985: 409), since it fails to understand how it punishes what it should be nourishing, artists and their art. Modern readers are prompted to reflect on these issues and consider art and artists in their contemporary context. Seeing that the work of Kafka and Hernández is rich, there is certainly more room for discussion on the general topic of art and artistic production in society. This could be achieved through a comparative approach of «A Hunger Artist» and «The Crocodile», but also by looking at other texts in their body of work. Examining their work through the lens of other literary theories, including reader-response theory, psychoanalytic or feminist criticism, could provide different perspectives on what has been examined so far. The work of

Hernández deserves more attention, and it is worthwhile exploring other lines of investigation that study the potential connections with the work of other writers.

## WORKS CITED

- ABALLÍ MORELL, Elvira. El «clave bien temperado» de Felisberto Hernández. *Valenciana*, 2019, 24, pp. 7-32. <https://doi.org/10.15174/rv.voi24.389>
- ADORNO, Theodor W. *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. Edited by J. M. Bernstein. London and New York: Routledge, 2001.
- BAJTER, Ignacio. *Felisberto Hernández: Correspondencia reunida (1917-1958)*. Barcelona: Ediciones Sin Fin, 2022.
- BARCHIESI, María Amalia. De enciclopedias y bestiarios rioplatenses: Felisberto Hernández y Julio Cortázar. En RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio (ed.). *La política de la mirada. Felisberto Hernández hoy*. Milano: Ledizioni, 2017, pp. 81-96.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Herbert. Prólogo. En HERNÁNDEZ, Felisberto. *Narrativa reunida*. Barcelona: Alfaguara, 2019, pp.15-25.
- BLIXEN, Carina. Felisberto en escena. Proceso de creación de «El cocodrilo». *Lo que los archivos cuentan*, 2016, 4, pp. 59-104. <https://bibliotecadigital.bibna.gub.uy/jspui/handle/123456789/50511> [24 June 2024].
- BLYN, Robin. From Stage to Page: Franz Kafka, Djuna Barnes, and Modernism's Freak Fictions. *Narrative*, 2000, 8.2, pp. 134-160. <https://www.jstor.org/stable/20107208> [13 November 2024].
- BOSELLI, Stefano. Deliberate Starvation: Hunger Artists in Kafka, Różewicz, and Sinking Ship. *Global Performance Studies*, 2023, 6.1-2. <https://doi.org/10.33303/gpsv6n1-2a127>
- CHICHESTER, Ana García. Metamorphosis in Two Short Stories of the Fantastic by Virgilio Piñera and Felisberto Hernández. *Studies in Short Fiction*, 1994, 31.3, pp. 385-395. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/metamorphosis-two-short-stories-fantastic/docview/195682327/se-2?accountid=16330> [24 February 2025].
- COLLINS, Hildegard Platzer. Kafka's Views of Institutions and Traditions. *The German Quarterly*, 1962, 35.4, pp. 492-503. <https://doi.org/10.2307/401585>
- CORRAL, Rose. Prólogo. En HERNÁNDEZ, Felisberto. *Las hortensias y otros cuentos*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 7-15.
- COSSÍO, María Eugenia. «El cocodrilo» de Felisberto Hernández. *Punto de partida*, 1967, 6, pp. 56-57. [https://puntodepartida.unam.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1311](https://puntodepartida.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1311) [18 August 2024].
- DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. Translated by Ken Knabb. Berkley: Bureau of Public Secrets, 2014.
- DÍAZ, José Pedro. *Felisberto Hernández: Su vida y su obra*. Montevideo: Planeta, 2000.
- DÍAZ PICÓ, Carmen. «El cocodrilo» de Felisberto Hernández. *Punto de partida*, 1967, 6, pp. 55-56. [https://puntodepartida.unam.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1311](https://puntodepartida.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1311) [18 August 2024].

EAGLETON, Terry. *The Great Philosophers: Marx and Freedom*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2021.

FOULKES, A. P. Kafka's Cage Image. *MLN*, 1967, 82.4, pp. 462-471. <https://doi.org/10.2307/2908131>

HAMADA, Kazunori. «Como matar a toda una familia de inocentes: Imágenes de familia en las últimas obras de Felisberto Hernández. *Landa*, 2015, 3.2, pp. 211-229. <https://revistalanda.ufsc.br/vol-3-no-2-2015/> [24 June 2024].

HAREL, Naama. Josefine the Singer, or Performing Humanimity. In *Kafka's Zoopoetics: Beyond the Human-Animal Barrier*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2020, pp. 143-158. <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.11325807.10> [13 November 2024].

HERNÁNDEZ, Felisberto. The Crocodile. In *Lands of Memory*. Translated by Esther Allen. New York: New Directions, 2002, pp. 105-118.

HUTCHINSON, Ben. *Comparative Literature. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

KAFKA, Franz. A Hunger Artist. En GLATZER, Nahum N. (ed.). *The Complete Stories*. London: Vintage, 2018, pp. 289-299.

KAUFMANN, Vincent. The Lessons of Guy Debord. *October*, 2006, 115, pp. 31-38. <https://www.jstor.org/stable/40368406> [23 February 2025].

KIM, Silvia. Dos artes en vinculación, en la narrativa breve de Felisberto Hernández. *Sincronía*, 2015, 19.68, pp. 122-138. [http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/68/kim\\_68.pdf](http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/68/kim_68.pdf) [18 August 2024].

MEDeiros, Paulina. Felisberto Hernández: Ubicación y análisis de su obra. *Revista de la Biblioteca Nacional*, 2015, 10, pp. 431-438. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/42955> [25 May 2024].

MILLARES, Elena. El sortilegio de los objetos en la narrativa de Felisberto Hernández. *Guaraguao*, 1997, 2.4, pp. 49-57. <https://www.jstor.org/stable/25595998> [25 May 2024].

MURRAY, Alex. Beyond Spectacle and the Image: The Poetics of Guy Debord and Agamben. In CLEMENS, Justin, Nicholas HERON and Alex MURRAY (eds.). *The Work of Giorgio Agamben: Law Literature Life*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, pp. 164-180.

NIETO-GALAN, Agustí. Useful Charlatans: Giovanni Succi and Stefano Merlatti's Fasting Contest in Paris, 1886. *Science in Context*, 2020, 33.4, pp. 405-422. <https://doi.org/10.1017/S0269889721000168>

PAU, Antonio. *Felisberto Hernández: El tejido del recuerdo*. Madrid: Editorial Trotta, 2005.

PIQUERAS FLORES, Manuel. *La escritura musical de Felisberto Hernández: Nadie encendía las lámparas*. Torino: Università degli Studi di Torino, 2020. <https://www.collane.unito.it/oa/files/original/a7c8e19fb44393ae393dcc12a86025ao.pdf> [25 May 2024].

POSNER, Richard A. The Ethical Significance of Free Choice: A Reply to Professor West. *Harvard Law Review*, 1986, 99.7, pp. 1431-1448. <https://doi.org/10.2307/1341079>

RUBINSTEIN, William C. Franz Kafka: A Hunger Artist. *Monatshefte*, 1952, 44.1, pp. 13-19. <https://www.jstor.org/stable/30165775> [30 June 2024].

SHEPPARD, Richard W. Kafka's Ein Hungerkünstler: A Reconsideration. *The German Quarterly*, 1973, 46.2, pp. 219-233. <https://doi.org/10.2307/404355>

STEINHAEUER, Harry. Franz Kafka: A World Built on a Lie. *The Antioch Review*, 1983, 41.4, pp. 390-408. <https://doi.org/10.2307/4611280>

SUSSMAN, Henry. Kafka's Aesthetics: A Primer: From the Fragments to the Novels. In ROLLESTON, James (ed.). *Companion to the Works of Franz Kafka*. Rochester, N.Y.: Camden House, 2002, pp. 123-148.

THEISEN, Bianca. Kafka's Circus Turns: «Auf Der Galerie» and «Erstes Leid». In ROLLESTON, James (ed.). *Companion to the Works of Franz Kafka*. Rochester, N.Y.: Camden House, 2002, pp. 171-186.

VERANI, Hugo. La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1998, 24.48, pp. 117-127. <https://doi.org/10.2307/4530998>

WEST, Robin. Authority, Autonomy, and Choice: The Role of Consent in the Moral and Political Visions of Franz Kafka and Richard Posner. *Harvard Law Review*, 1985, 99.2, pp. 384-428. <https://doi.org/10.2307/1341128>

# Identidad y *Doppelgänger* en Gregorio, el insecto de Javier Tomeo

por AINOA BEGOÑA SÁENZ DE ZAITEGUI TEJERO

*Universidad Pontificia de Salamanca*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2425-2486>

## INTRODUCCIÓN A UN MUNDO AUTOCONTENIDO

¿Qué significa ser diferente? En un mundo diverso, cambiante, donde la identidad es percibida como una forma no de limitación, sino de libertad, ¿cómo vivimos la diferencia? Si hay en la literatura española un especialista en lo diferente, es Javier Tomeo. Escritor de caracteres, su narrativa está habitada por personalidades idiosincráticas, fieramente protectoras de su espacio y de su derecho a ser como son. Para los personajes de Tomeo, el mundo es una amenaza a su singularidad; la sociedad, un entramado perverso de normas y convenciones arbitrarias diseñado para neutralizar cualquier indicio de creatividad e iniciativa; la vida, la más alienante de las experiencias. La única opción para escapar de la homogeneidad es el aislamiento: estos personajes parecen existir de acuerdo con ese pensamiento de Pascal que dice que todos los males de la humanidad se deben a nuestra incapacidad de estar solos y en paz en una habitación. Desde fuera, los personajes de Tomeo presentan comportamientos y hábitos anómalos. Pero ellos, desde dentro, mirando afuera –y nosotros, los lectores, con ellos– sentimos que lo extraño, lo que no funciona, es el mundo.

Originalmente publicado en *Cuentos completos* (2012), *Gregorio, el insecto* presenta una escena que –para los lectores de Tomeo– resulta icónica. Un hombre en una habitación habla de sí mismo consigo mismo, tiene problemas con las mujeres y se siente plenamente realizado como persona en su reclusión voluntaria. El protagonista sin nombre dialoga con su *alter ego* –único interlocutor que le comprende emocional e intelectualmente– sobre su lectura más reciente: *La metamorfosis* de Kafka. Se trata de una conversación técnica sobre en qué

tipo de insecto se convirtió Gregorio Samsa. ¿Un escarabajo? ¿Una cucaracha? Abunda lo descriptivo, lo fáctico. No hay intención de profundidad, ni interés por las cuestiones existenciales que el relato de Kafka habitualmente plantea. El protagonista siente curiosidad por la entomología más que por la ontología, y es feliz. Fuera llueve y su mujer le es infiel. Pero ese mundo no le concierne. La vida ocurre dentro:

He aprendido a dialogar conmigo mismo. Tengo un *alter ego* con el que cada día me paso horas hablando en voz alta, como si fuésemos dos personas distintas. Yo le pregunto cosas y él me las responde. O, al revés, él me pregunta cosas y soy yo quien se las responde. Casi siempre estamos de acuerdo, nunca discutimos. (Tomeo 2023: 60)

*Gregorio, el insecto* es también un compendio de los temas y motivos recurrentes en la obra de Tomeo. La soledad buscada, o al menos aceptada con elegancia, sin esperanza ni resentimiento. El solipsismo de quien entiende que lo real no es más que la convencionalización de lo posible y decide vivirlo intensamente, sin pedir ni permiso ni perdón. Los límites del lenguaje, que se nos vende como logro de nuestra especie, pero apenas sirve para expresar con tosquedad nuestras necesidades más elementales. Los límites también de la comunicación, proceso que nos separa más que nos conecta, y nos llena de impotencia y frustración. El protagonista de *Gregorio, el insecto* es un hombre aislado, un intérprete de indicios que se considera realista, un usuario de la lengua española que no logra ponerse de acuerdo consigo mismo sobre definiciones de diccionario. No habla de amor o desamor, sino de su mujer que no duerme en casa. No le da vueltas a la metamorfosis como símbolo, o al menos síntoma, de algo trascendente. Ve la palabra insecto, y le inspira un debate interior sobre el número de patas y ojos. Este personaje se ha rendido antes de empezar el combate. Si ni siquiera puede dilucidar si por insecto debe entenderse escarabajo o cucaracha, ¿cómo intentar extraer significado de un sinsentido?

## GREGORIO, EL INSECTO COMO FICCIÓN HERMENÉUTICA

*Gregorio, el insecto* es una pieza literaria abierta, vulnerable. La primera reacción del lector ante el cuento puede ser de sorpresa, incluso de indignación. De entre todas las posibles aproximaciones a la obra maestra de Kafka, ¿por qué elegir la más literal? La preocupación del protagonista por la especie de insecto en que se convirtió Samsa sugiere una actitud similar ante el resto de la narración. Como si nada fuese imagen, alegoría, trasunto de nada. En tal caso, *La metamorfosis* sería más fábula que surrealismo. Extenderse en divagaciones sobre insectos

parece una pérdida de tiempo y de buena literatura. ¿Cómo explicar esta decisión del narrador?

Consideremos por un momento al protagonista no como lector, sino como crítico –al que podríamos definir como un lector especialmente inquisitivo. Hay mucho suspense en la narrativa de Tomeo, circunstancia curiosa si se tiene en cuenta que suele ser parca en trama. Empecemos por aclarar que el protagonista no es un lector superficial. Al contrario, detecta y pondera los elementos clave del relato de Kafka, acoge las implicaciones que de ellos se derivan, es consciente de la complejidad literaria e intelectual de lo que acaba de leer:

Esta tarde he leído de un tirón *La metamorfosis* y me siento impresionado por la historia del infeliz Gregorio Samsa. Dejo ese admirable libro sobre la mesa de caoba, entorno los párpados y me quedo pensando en el infortunio de ese muchacho que tuvo la mala suerte de acabar su vida convertido en una especie de insecto. Eso es, por lo menos, lo que nos dice el traductor: «Después de un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se encontró sobre su cama, convertido en un monstruoso insecto.»

No lo puedo remediar, me siento emocionado por la abnegación demostrada por su hermana Greta durante los primeros días de la metamorfosis, y también por la consternación de sus padres, sobre todo, por el dolor de la amantísima madre.

En la novela, sin embargo, no se especifica si Gregorio se convirtió en un escarabajo o en una cucaracha. (Tomeo 2023: 60-61)

A este «sin embargo» sigue una erudita conversación entre el protagonista y su *alter ego* acerca de la anatomía de los insectos que parecen candidatos más viables para detentar el honor de ser Gregorio Samsa. Nos encontramos ante un «sin embargo» atrevido, rozando lo insolente. ¿Va realmente el protagonista a ponerle peros a Kafka? Técnicamente, no, por dos razones: la primera, porque amortigua el golpe de su reproche haciendo de su dilema el de los demás, es decir, atribuyéndolo a otros lectores.

Muy bien –se dicen algunos lectores, que no se conforman con ambigüedades y quieren salir de dudas–, Gregorio se convirtió en un insecto, pero se conocen nada menos que setecientas mil especies distintas de insectos. ¿En cuál de ellas se transformó precisamente? (Tomeo 2023: 61)

La segunda razón es que el protagonista no nombra nunca a Kafka. Se menciona al «traductor» (Tomeo 2023: 60) y al «autor» (2023: 61), pero Kafka –más poderoso que su obra– está ausente. Es como si el protagonista, diluyendo su opinión en el sentir general, y evitando nombrar al innombrable, quisiese mantener el debate en un plano profesional. *La metamorfosis* tiene un fallo y él lo ha encontrado. No es nada personal. Estas cosas pasan.

La metodología empleada por el protagonista y su *alter ego* es igualmente técnica, desapasionada. En la mejor tradición de la crítica literaria, llevan a cabo un análisis textual: «Recojamos, para empezar, toda la información que se nos ofrece en el mismo relato» (2023: 61), dice el protagonista, con el espíritu propio del *New Criticism*. En el *close reading* que sigue, persiste la impersonalidad, o la atribución de intención al texto, como en la falacia intencional de William K. Wimsatt y Monroe Beardsley: «the design or intention of the author is never available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art» (Wimsatt y Beardsley 1946: 468). Las inconsistencias lo son del texto, no del autor, y son graves.

Aquí se nos presenta el primer problema –observo–. En ningún pasaje del relato se dice que Gregorio, una vez transformado en insecto, tuviese un par de antenas y solo seis patas. Se especifica, por el contrario, que tenía innumerables patitas, cuando es obvio que los verdaderos insectos solamente tienen seis, es decir, son hexápodos. (Tomeo 2023: 62)

La objeción del protagonista nos retrotrae a su mención del traductor: «Eso es, por lo menos, lo que nos dice el traductor: «Después de un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se encontró sobre su cama, convertido en un monstruoso insecto» (Tomeo 2023: 60). «Monstruoso insecto» traduce «ungeheueres Ungeziefer». «Ungeziefer» se aplica a cualquier animal no deseado por ser plaga o transmisor de enfermedades, sea insecto o no. Técnicamente, con esta denominación Samsa podría haberse transformado en rata. Es la descripción que Kafka ofrece del aspecto físico de Gregorio, lo que conduce la imaginación hacia los insectos: «Por los detalles que nos da el autor, parece que fue una cucaracha o incluso un escarabajo, aunque solo sea porque son los primeros que acuden a nuestra mente cuando se habla de insectos» (2023: 61), dice el protagonista, no satisfecho con representarse vagamente a Samsa, sino decidido a formarse una clara imagen de él. Es precisamente en la idea de representación donde el *alter ego* se apoya para dar un giro a la controversia:

Cierto –admite, por fin–, los verdaderos insectos son hexápodos, pero ¿es obligatorio que los insectos literarios coincidan con los insectos reales? ¿Deben ser idénticas las cucarachas que son fruto de nuestra imaginación con las que algunas noches de verano sorprendemos corriendo por el mármol de la cocina? (Tomeo 2023: 62)

A esta invitación del *alter ego* a reorientar la conversación hacia la relación entre realidad y ficción, el protagonista replica con más entomología. Sin embargo, la pregunta es pertinente. Buena parte de la carga argumental de *La metamorfosis* recae en la forma de Samsa, su cuerpo y la reacción de los demás ante él. Entramos

ahora en el terreno de la mimesis: la ficción como imitación de la realidad. Para Aristóteles, la mimesis no es copia, sino interpretación de la naturaleza, entendiendo por tal las acciones de los hombres. A diferencia de Platón –para quien la copia lo es del objeto, y debe parecerse lo más posible–, Aristóteles entiende que el mundo real y los mundos posibles son dos dimensiones ontológicas distintas y, en muchos sentidos, excluyentes. En la *Poética* aristotélica no hay sitio para la metafísica. El insecto que es Gregorio no está obligado a seguir las leyes naturales del mundo real. Kafka es escritor de ficción, no entomólogo. Y dado que estamos todos de acuerdo en que hace su trabajo extraordinariamente bien, nos inclinamos a pensar que si no especifica el tipo de insecto es porque no quiere. La omisión es intencionada; las imprecisiones técnicas, probablemente también. Forma parte del mundo de pesadilla la indefinición, lo confuso. Que Samsa se convierta en una criatura no del todo identificada inquieta más que si su transformación viene con etiqueta. Saber lo que uno es implica certeza, algo inusual en la narrativa de Kafka. De manera que no, contra lo que el protagonista cree, el relato no está incompleto, ni falta a la verdad, aunque sólo sea porque la ficción no es ni verdad ni mentira, sino otra cosa.

Donde no se equivoca es en su percepción de la inconsistencia como una amenaza. A su afirmación «Yo diría que prácticamente todos los insectos carecen de cuello» (2023: 63) su *alter ego* replica:

Pues recuerda ahora que en un momento determinado Gregorio regresa con dificultades a su habitación y cuando llega al umbral vuelve la cabeza, aunque sea solo a medias (porque siente rigidez en el cuello) para ver qué ocurre detrás de él. ¿Puede acaso un insecto, pregunto, volver la cabeza, como si fuese un perro o una vaca, que disponen de verdaderos cuellos y no solamente de simples segmentos soldados, sin solución de continuidad al tórax? (Tomeo 2023: 63-64)

Es en este punto donde el protagonista da por terminada la conversación de manera abrupta, alegando sentirse «súbitamente fatigado por tantas especulaciones» (2023: 64). Podemos aceptar su excusa, pero entonces es *Gregorio, el insecto* el que parece un cuento incompleto –y la experiencia nos dice que Tomeo no deja las cosas a medio hacer. Algo acontece en el personaje que lo cambia. Por ponerlo en términos aristotélicos, ese algo es la verosimilitud, o en este caso, su falta. En la *Poética*, Aristóteles enuncia los principios de necesidad y de verosimilitud como esenciales para la correcta construcción de la fábula. Aunque el mundo posible no esté sometido a las leyes que rigen el mundo real –es decir, aunque Gregorio Samsa no tenga por qué ser un insecto catalogado por entomólogos–, sí debe ser consecuente con sus propias reglas. Y en este caso, *La metamorfosis* no lo es. No resulta verosímil que se nos presente una criatura con unas determinadas características físicas y a continuación la criatura haga algo que su anatomía no

le permite. De nuevo, sospechamos que Kafka lo tiene todo previsto, y esta inverosimilitud no es accidental, sino premeditada. Con nosotros, el protagonista parece sospecharlo también.

Hay una inmensa humanidad en Gregorio Samsa. Como todo héroe trágico, es bueno. No merece el destino que lo destruye. Inspira en los lectores las emociones que según Aristóteles desencadenan la catarsis: la compasión por el héroe caído y el temor de que a nosotros nos suceda lo mismo. A lo largo del cuento, el protagonista se abre a la primera de esas emociones. Pero sólo en este punto –en este lapso de verosimilitud– parece reconocer en Samsa esa quiebra en lo monstruoso que deja entrever al hombre. Poco amigo de abstracciones, el protagonista se interesa sólo por saber de qué tipo de insecto hablamos, en una suerte de nominalismo cotidiano que encuentra reconfortante llamar a las cosas por su nombre. Pero si el texto no lo dice, es porque no importa. Sea lo que sea en lo que se ha convertido Samsa, lo que importa es lo que Samsa es, lo que sigue siendo: un hombre capaz de volver la cabeza literal y figuradamente a la vida que se queda atrás.

Es lo humano que hay en Gregorio, no su forma monstruosa, lo que inspira el temor catártico en el protagonista. Como Samsa, pasa sus días en una habitación, dejando que la vida transcurra sin participar en ella, consciente del desprecio e indiferencia de su mujer –ese ser querido que ni es querido ni le quiere. Aunque no una metamorfosis, el protagonista siente una progresiva e imparable transformación interior y exterior. La interior le ha convertido en un misántropo, un recluso. La exterior, en un cuerpo que –como le ocurre a Samsa– no reconoce como suyo:

Cuando les dije al principio que estoy sentado frente a un espejo domesticado quise decir que se trata de un viejo espejo familiar que refleja de mi persona únicamente la imagen que yo deseo encontrar. No es, pues, como esos otros espejos que encuentro fuera de casa en los que me descubro de pronto envejecido, con el rostro agrietado por las arrugas, más calvo de lo que realmente soy y con cercos oscuros alrededor de los ojos. (Tomeo 2023: 62)

Inversión del retrato de Dorian Gray, el espejo que el protagonista custodia es el que le ofrece la mejor versión de sí mismo, un cuerpo pasado que coincide con su alma, en lugar de la presencia cansada y avejentada que los demás ven y le hacen ver. Al preguntarse en qué insecto exactamente se convirtió Gregorio, el protagonista no busca consumir las horas más tristes, ni hacer un ejercicio crítico, ni siquiera resolver una duda anecdótica. Tal vez lo que le mueve sea descubrir en qué se ha convertido.

## LA DIMENSIÓN METAFICCIONAL DEL REVISIONISMO LITERARIO

Integrado en una diégesis que se resiste a surrealismos ortodoxos, el plano metaficcional de *Gregorio, el insecto* tampoco discurre por caminos trillados. No busca la emulación, sino la superación del tópico. A la recurrente comparación entre su obra y la de Kafka, Tomeo responde con una narración de sobrio dramatismo y sereno sentido del humor, respetuosa con su objeto, pero también distante. Hay surrealismo más allá de Kafka, y sustanciales diferencias en la concepción que de lo absurdo tienen dos autores de tiempos, tradiciones y cánones literarios distintos. Ideas e imágenes no son monopolio de un escritor, sino patrimonio de una cultura. En su obra, Tomeo explora el potencial narrativo de factores sociosemióticos de alto impacto, desde el complejo de Edipo (*Amado monstruo*) hasta los videojuegos (*La ciudad de las palomas*), indagando en cómo determinan la personalidad, los actos y el modo de vida del individuo. En *Gregorio, el insecto* el ítem cultural a analizar es *La metamorfosis*. Se trata no de imitar a los clásicos –en el sentido horaciano de mimesis–, sino de compartir con ellos actitudes, inquietudes, una visión de lo humano.

Es en el encuentro entre textualidades, no entre escritores, donde se desarrolla la interacción entre *Gregorio, el insecto* y *La metamorfosis*. Tomeo abre su cuento por completo, no imitando a Kafka, sino urdiendo un entramado narrativo que incluye ambos textos: *Gregorio, el insecto* contiene numerosas citas de *La metamorfosis*, hasta el punto de que la figura del traductor –sólo aludida, no presente– puede considerarse un personaje más, participante activo en la diégesis a través de su traducción de *La metamorfosis* al español. Enunciada por diferentes actantes –el narrador, su *alter ego*, el traductor–, esta combinación de discursos dota al cuento de volumen y polifonía, convirtiendo el texto en «un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte es un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture» (Barthes 1984: 65). La intertextualidad se establece no sólo entre *Gregorio, el insecto* y *La metamorfosis*, sino también dentro de los límites de la narrativa de Tomeo: en *El gallitigre* (1990) se encuentra casi *verbatim* el modelo conceptual y formal de *Gregorio, el insecto*. La dinámica entre el narrador y su *alter ego* en su conversación sobre *La metamorfosis* coincide con el discurso del narrador de *El gallitigre*, (Tomeo 1990: 26-27), en un movimiento entre paralelo y convergente:

[El narrador] comprende inmediatamente que está hablando solo, es decir, que está formulándose preguntas y dándose a sí mismo las respuestas que más le gustaría escuchar. Acaba de trasladar todas sus ideas y sentimientos al payaso, con quien ha

decidido identificarse plenamente, y le busca un interlocutor malicioso que ponga a prueba la solidez de sus convicciones. (Tomeo 1990: 26-27)

He aprendido a dialogar conmigo mismo. Tengo un *alter ego* con el que cada día me paso horas hablando en voz alta, como si fuésemos dos personas distintas. Yo le pregunto cosas y él me las responde. O, al revés, él me pregunta cosas y soy yo quien se las responde. Casi siempre estamos de acuerdo, nunca discutimos. (Tomeo 2023: 60)

La divergencia entre ambos textos reside en la posición que el autor ocupa en sendas narrativas. Mientras que *El gallitigre* presenta un narrador-escritor que puede entenderse como máscara del autor real, el narrador de *Gregorio, el insecto* no presenta ninguna similitud como un autor implícito de esas características. Es como si Tomeo se distanciase de narrador y narración, objetivando *La metamorfosis* para gestionar la intertextualidad sin interferir en el proceso, como el escritor-alquimista de quien Barthes predica que «son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon á ne jamais prendre appui sur l'une d'elles» (Barthes 1984: 65). Precisamente por su reputación de autor surrealista, por el vínculo que la crítica establece entre Kafka y él, Tomeo parece decantarse por un narrador autónomo y un autor implícito impersonal. *Gregorio, el insecto* no es un cuento que Tomeo habite. Lo contempla, más bien, desde fuera, y desde lo alto. Se comporta, una vez más, como el escritor de Barthes, esa presencia entre funcional y simbólica que apenas se deja sentir, para permitir que la obra opere:

L'éloignement de l'Auteur (avec Brecht, on pourrait parler ici d'un véritable «distancement», l'Auteur diminuant comme une figurine tout au bout de la scène littéraire) n'est pas seulement un fait historique ou un acte d'écriture: il transforme de fond en comble le texte moderne (ou –ce qui est la même chose– le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente). (Barthes 1994: 64)

A mayor capacidad referencial, menor presencia del escritor: sólo así se garantiza la independencia del mundo posible respecto al mundo real. Intertextualidad y metaficcionalidad no son, sin embargo, meras marcas de postmodernidad en Tomeo. Constituyen una estrategia de escritura que mantiene separados no sólo los planos ontológicos diegético y extradiegético, sino también al autor respecto a su fuente. Tomeo no es un imitador de Kafka; su narrativa no es derivativa. Comparte con él ciertos temas –las manifestaciones de la alienación individual y colectiva, las respuestas del individuo a su condición de constructo social, lo surreal de una realidad que no resiste el escrutinio –y motivos– el animalario, en especial los insectos–, pero lo que Tomeo hace es otra cosa. Incluso las coinciden-

cias son relativas: procesos y símbolos unen a ambos y anteceden a ambos, con las *Metamorfosis* de Ovidio y más allá. O como lo expresa Tomeo, «yo ya me parecía a Kafka antes de leerlo» (Zanón 2012).

Intertexto y metaficción son recursos: para distorsionar, para customizar, para transformar. Mencionábamos más arriba que la lectura que Tomeo hace aquí de *La metamorfosis* puede parecer colateral, insustancial incluso. Un debate sobre en qué tipo de insecto se convirtió Gregorio Samsa es, cuando menos, una elección inusual, entre las muchas posibilidades de análisis filosófico, simbólico o alegórico que la obra de Kafka ofrece. Tomeo no es un conformista, pero tampoco un *enfant terrible* de la literatura española. Nada habría sido más sencillo para él que abordar *La metamorfosis* como lo hace la crítica: como un término de comparación para la obra de Tomeo. Lo que él nos propone es más audaz, más ambicioso: *Gregorio, el insecto* como revisión de *La metamorfosis*, en el sentido técnico que la palabra cobra a partir de la teoría de la ansiedad de la influencia, desarrollada por Harold Bloom en *The Anxiety of Influence* (1973) y *A Map of Misreading* (1975), pero nunca propiamente abandonada. Aunque inicialmente dedicada a la poesía, Bloom amplió posteriormente el arco genológico hasta incluir narrativa, teatro y ensayo, conforme su propio ámbito de especialización se fue extendiendo.

La ansiedad de la influencia es un catalítico. Según Bloom, el canon literario está constituido por respuestas a la ansiedad: obras que existen en virtud de otras anteriores, y resultan de la resistencia de unos autores a escribir a la sombra de otros. El canon literario es un territorio ocupado por monstruos, modelos inalcanzables de *les belles lettres*, cuya existencia misma disuade al escritor (aún) no canónico de intentar siquiera sumarse a, no digamos ya competir con, los grandes nombres de la historia literaria. En un mundo que conoce a Shakespeare, ¿cómo es posible causar impacto literario? Y, sin embargo, el canon sigue adelante, se renueva, cambia con la sociedad que lo sanciona. El escritor mira hacia atrás y se siente inspirado por sus antecesores, pero también experimenta el miedo a no estar a la altura, o simplemente a no tener nada que decir cuando otros parecen haberlo dicho ya todo, y de manera sublime. La cuestión no es entonces cómo eludir la ansiedad —algo imposible— sino cómo reaccionar ante ella. Hay quien renuncia a escribir. Hay quien se conforma con ser imitativo —opción mediocre desde una perspectiva contemporánea, pero recordemos que completamente aceptable de acuerdo con un poeta canónico como Horacio. Y hay quien decide escribir para ganar: desplazar a ciertos autores del canon parece imposible, hasta que alguien lo hace.

Strong literature, agonistic whether it wants to be or not, cannot be detached from its anxieties about the works that possess priority and authority in regard to it. Though most critics resist understanding the processes of literary influence or try to idealize those processes as wholly generous and benign, the dark truths of competi-

tion and contamination continue to grow stronger as canonical history lengthens in time. A poem, play, or novel is necessarily compelled to come into being by way of precursor works, however eager it is to deal directly with social concerns. Contingency governs literature as it does every cognitive enterprise, and the contingency constituted by the Western literary Canon is primarily manifested as the anxiety of influence that forms and malforms each new writing that aspires to permanence. (Bloom 1994: 11-12)

En «forma y malforma» expresa Bloom el carácter traumático de toda escritura canónica. Si el escritor es respetuoso con su precursor, no llegará muy lejos: la imitación será su última frontera. Para que la ansiedad de la influencia sea motor de superación y no factor de limitación, es necesario que el escritor controle la ansiedad por el procedimiento de tomar el control de la obra: no tanto reescribirla cuanto reinterpretarla, y además hacerlo de un modo que la obra misma no tenga previsto. Escribir una obra canónica equivale entonces a malinterpretar una obra canónica previa. Es un proceso textual, no personal.

[I]nfluence anxiety does not so much concern the forerunner but rather is an anxiety achieved in and by the story, novel, play, poem, or essay. The anxiety may or may not be internalized by the later writer, depending upon temperament and circumstances, yet that hardly matters: the strong poem is the achieved anxiety. «Influence» is a metaphor, one that implicates a matrix of relationships –imagistic, temporal, spiritual, psychological– all of them ultimately defensive in their nature. What matters most [...] is that the anxiety of influence *comes out of* a complex act of strong misreading, a creative interpretation that I call «poetic misprision.» What writers may experience as anxiety, and what their works are compelled to manifest, are the *consequence* of poetic misprision, rather than the *cause* of it. The strong misreading comes first; there must be a profound act of reading that is a kind of falling in love with a literary work. That reading is likely to be idiosyncratic, and it is almost certain to be ambivalent, though the ambivalence may be veiled. (Bloom 1997: xxiii)

En *Gregorio, el insecto* Tomeo se ausenta del texto –a pesar de haber hecho de su inmersión en la ficción un hábito– y ni siquiera nombra a Kafka. Deposita la responsabilidad de interpretar *La metamorfosis* en el narrador, del cual el autor implícito se mantiene distante. Se trata de una lectura anómalamente literal del texto, pero no es en absoluto una sobreinterpretación: Gregorio Samsa se transforma en insecto, y esa metamorfosis es física, no espiritual o moral, de manera que –parece decir el narrador– hablemos de eso. El texto no sólo nos lo permite, sino que, en su materialidad, nos invita a ello. Podemos a continuación abordar la obra desde una perspectiva psicológica, sociológica, metafísica o feminista, pero no menos lícito es especular acerca del asunto que Kafka sitúa en el comienzo mismo de su narración, sólo para inmediatamente concederle un trato impreciso, poco

específico. Lejos de considerarlo una cuestión anecdótica, el narrador de *Gregorio, el insecto* hace que su conversación consigo mismo verse sobre lo que es, después de todo, el detonante de cualquier transformación interior: la metamorfosis física de Gregorio Samsa. El narrador cita incluso *La metamorfosis*, por si cupiera duda de la centralidad del tema en la narración: «Eso es, por lo menos, lo que nos dice el traductor: «Después de un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se encontró sobre su cama, convertido en un monstruoso insecto»» (Tomeo 2023: 60). Es Kafka, no él, quien con su *incipit* –«Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt» (Kafka 1917: 5)– ha abierto la puerta a la especulación. En esta actitud inquisitiva, el narrador está en buena compañía: también Nabokov se ocupa por extenso del asunto, más en calidad de entomólogo que de crítico literario, analizando con detalle técnico la anatomía de Gregorio y sus habilidades físicas tras su transformación, dibujando incluso bocetos del aspecto de Gregorio según es descrito en el texto, llegando a la conclusión de que no es una cucaracha, sino un simple escarabajo, y anotando: «I must add that neither Gregor nor Kafka saw the beetle any too clearly» (Nabokov 1980: 263). No es, pues, sólo el narrador de Tomeo quien interroga al texto sobre el particular, ni sólo él quien encuentra inconsistencias y falta de verosimilitud en *La metamorfosis*.

Desde su título mismo, *Gregorio, el insecto* es una declaración de principios sobre cómo leer *La metamorfosis* sin incurrir en interpretaciones recurrentes, de las que se mantienen dentro del marco hermenéutico previsto. Tomeo opera por el procedimiento de *clinamen*, descrito por Bloom como

poetic misreading or misprision proper; I take the word from Lucretius, where it means a «swerve» of the atoms so as to make change possible in the universe. A poet swerves away from his precursor, by so reading his precursor's poem as to execute a *clinamen* in relation to it. This appears as a corrective movement in his own poem, which implies that the precursor poem went accurately up to a certain point, but then should have swerved, precisely in the direction that the new poem moves. (Bloom 1997: 14)

En *Gregorio, el insecto*, el narrador reconduce *La metamorfosis* hacia lo que *La metamorfosis* es: la historia de un hombre que se convierte en insecto: «Dejo ese admirable libro sobre la mesita de caoba, entorno los párpados y me quedo pensando en el infortunio de ese muchacho que tuvo la mala suerte de acabar su vida convertido en una especie de insecto» (Tomeo 2023: 60). A pesar de la conmoción que reconoce sentir ante los acontecimientos que sigue, el narrador se plantea la identidad de Samsa como insecto de un modo y en un extremo que Kafka parece abandonar –o, al menos, descuidar– en favor de la vertiente existencial del fenómeno. *Gregorio, el insecto* introduce así la fase de *tessera*, «which is completion and

antithesis. [...] A poet antithetically «completes» his precursor, by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough» (Bloom 1997: 14). Consciente de no estar siguiendo el camino que *La metamorfosis* marca, el narrador singulariza el aspecto elemental, inmediato, de la obra: la metamorfosis. No la saca de sus quicios, se limita a explorar lo que ya está ahí, pero no ha sido propiamente explotado. Es, en este sentido, un acto de completación, que corrige el curso de *La metamorfosis* no permitiéndola ir más allá de su primera frase. A ella vuelve el narrador una y otra vez: a Gregorio, el insecto.

[P]oems [...] are neither about «subjects» nor about «themselves.» They are necessarily about *other poems*; a poem is a response to a poem, as a poet is a response to a poet, or a person to his parent. Trying to write a poem takes the poet back to the origins of what a poem *first was for him*, and so takes the poet back beyond the pleasure principle to the decisive initial encounter and response that began him. [...] To live, the poet must *misinterpret* the father, by the crucial act of misprision, which is the re-writing of the father. (Bloom 2003: 18-19)

Desde *El cazador* (1967) hasta la publicación de *Gregorio, el insecto* transcurren cuarenta y cinco años. Casi medio siglo de críticos literarios hablando de la textura kafkiana de la ficción de Tomeo. Mark W. Pleiss establece un punto de ruptura en su narrativa, correspondiente al período comprendido entre 2006 y 2014, con las novelas *La noche del lobo* (2006), *Los amantes de silicona* (2008), *Pecados griegos* (2009), *Constructores de monstruos* (2013) y *El hombre bicolor* (2014), obras que

offer a continuation of several of the author's signature features, but they also represent a heretofore unexplored departure from Tomeo's traditional narrative designs. Unlike preceding works, these novels largely abandon the writer's well-documented preference for isolationism and self-referentiality and instead use parody to achieve ironic affiliations with fields of cultural production outside of the author's corpus. (Pleiss 2017: 98)

Publicado en 2012, *Gregorio, el insecto* forma parte de esa fase de apertura de Tomeo a mundos posibles más allá del propio. Lo cual no implica renuncia a su persona autorial, ni concesión a las directrices y prioridades de otros, incluso cuando se trata de escritores canónicos, como Kafka. Antes bien, Tomeo trae *La metamorfosis* a su mundo, la integra en las coordenadas narrativas que sitúan sus tramas y personajes en un ámbito ficcional único, y proporciona a partir de esta asimilación una interpretación no sólo de *La metamorfosis*, sino también de la relación del propio Tomeo con Kafka, uno de los clichés más recurrentes en la actividad crítico-literaria. En este sentido, *Gregorio, el insecto* puede leerse como parodia de los análisis repetitivos y sin originalidad que de Tomeo se han hecho:

*La metamorfosis* de acuerdo con un hombre que conversa consigo mismo sobre entomología para olvidar que está solo. Sin intereses metafísicos y con sentido del humor, *Gregorio, el insecto* aborda *La metamorfosis* sin nombrar a Kafka, porque esta *Metamorfosis* es de Tomeo, y significa otra cosa. Como señala Vania Maire Fivaz a propósito de los monstruos que habitan la narrativa de Tomeo,

el disparate, así como la amalgama de elementos heteróclitos e incluso incompatibles, son cómicos, pero también profundamente horribles, trágicos, por la capacidad que tienen de alejarnos de nuestras certezas securitarias y de subrayar, sin indulgencia alguna, lo movedizo de la naturaleza humana. (Maire Fivaz 2010: 410)

En Samsa, el narrador de *Gregorio, el insecto* reconoce un espíritu afín, e indaga en los detalles, y no se conforma con aproximaciones. Escribe su propia narrativa porque Kafka no le basta. Con Samsa, como él aislado y sin amor, comparte un destino digno de compasión, pero digno al fin y al cabo.

## CONCLUSIÓN A UNA OBRA ABIERTA

*Gregorio, el insecto* es un cuento para iniciados. Autor de un mundo bien delimitado, pero con opciones, Tomeo modula tramas, rasgos caracterológicos e ideas sin romper un marco ficcional que le permite explorar los temas, personajes y situaciones asociados a su perfil autorial. En este sentido, *Gregorio, el insecto* es un cuento paradigmático, en el que se contienen los elementos esenciales del universo de Tomeo: estructurales –la habitación-mundo, el hombre solo, la soledad como estilo de vida– y estéticos –insectos, relojes, lluvia que cae en la dirección de siempre. Es, además, un diálogo, de esa manera que tiene Tomeo de presentar lo dialéctico como monólogos alternantes, o simplemente soliloquio socialmente aceptable. Se trata de componentes y funciones inmediatamente reconocibles como propios del autor, consistentes con su concepto minimalista y sobrio de ficción, y elaborados con el estilo directo, de retórica aparentemente coloquial, al que nos tiene acostumbrados.

Donde reside la originalidad de *Gregorio, el insecto* es en el asunto que aborda: el autor ante su fuente. Categorizado como kafkiano durante toda su trayectoria, Tomeo escribe el cuento kafkiano por excelencia: en *Gregorio, el insecto*, todo –tema, motivos, materia– remite de manera explícita a Kafka. Y, sin embargo, pocos cuentos de Tomeo son tan suyos como éste. Más allá de la ironía o el homenaje, *Gregorio, el insecto* asume *La metamorfosis* no como plantilla o modelo, sino como elemento objetivable, susceptible de ser deconstruido e interpretado al margen de hermenéuticas *ready-made*. Las referencias a Kafka dejan aquí de ser *à clef* y se convierten en consustanciales: el argumento de *La metamorfosis*, citas literales

extraídas del texto, la omnipresencia de la obra que alcanza al título mismo. Lo que falta es Kafka. La metaficcionalidad de *Gregorio, el insecto* es un procedimiento técnico mediante el cual el escritor reconoce su fuente, pero no se somete a ella. Epígono de nadie, Tomeo no reescribe *La metamorfosis*, sino que la lee, y deja en manos del narrador la interpretación, subversiva por antikafkiana, o por ignorar todo lo que habitualmente se dice de Kafka cuando se habla de él. Donde va el resto: donde nunca encontraremos a Tomeo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. La mort de l'auteur. En BARTHES, Roland (ed.). *Essais critiques IV: Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, pp. 61-67.

BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Company, 1994.

— *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1997.

— *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 2003.

KAFKA, Franz. *Die Verwandlung*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1917.

MAIRE FIVAZ, Vania. ¿De quién se burlan? Estilización paródica y caricatura en la obra de Javier Tomeo. En SILVESTRI, Laura, LORETTA FRATTALE, MATTEO LEFÈVRE, STEFANO TEDESCHI, SERGIO BOTTA, LUIGI GUARNIERI CALÒ CARDUCCI, PATRIZIA BOTTA y SARA PASTOR (eds). *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, 2010, 5, pp. 408-418. Centro Virtual Cervantes. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih\\_17\\_5\\_054.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_5_054.pdf) [31 marzo 2025]

NABOKOV, Vladimir. *Lectures on Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

PLEISS, Mark W. Of Heroes, Gods, and Monsters: Parody and Popular Culture in the Final Novels of Javier Tomeo. *Anales de la literatura española contemporánea*, 2017, 42, 1, pp. 97-122. <https://www.jstor.org/stable/26636727> [31 marzo 2025]

TOMEO, Javier. *El gallitigre*. Barcelona: Planeta, 1990.

— *Vampiros y alienígenas*. Barcelona: Alpha Decay, 2023.

WIMSATT, William K., y MONROE C. BEARDSLEY. The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*, 1946, 54, 3, pp. 468-488.

ZANÓN, Carlos. Javier Tomeo: «Yo ya me parecía a Kafka antes de leerlo». *El Cultural*. 5 de octubre de 2012. [https://www.elespanol.com/el-cultural/20121005/javier-tomeo-parecia-kafka-leerlo/7249738\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/20121005/javier-tomeo-parecia-kafka-leerlo/7249738_0.html) [31/03/2025]

# El universo de ensueño de Corinna Bille: sueños, naturaleza y poesía salvajes

por MONTSERRAT LÓPEZ MÚJICA

UAH-GIECO-Instituto Franklin

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1815-4652>

*Nada te pertenece más que tus sueños.* NIETZSCHE

(BRETON Y ÉLUARD 1980: 23)

## INTRODUCCIÓN: CORINNA BILLE Y EL CARÁCTER POÉTICO Y MISTERIOSO DE SU OBRA

**S**téphanie Corinna Bille (Lausana, 1912-Sierre, 1979) es una destacada escritora suiza de lengua francesa, reconocida por su estilo poético y evocador. Nacida en una familia artística, era hija del pintor y vidriero Edmond Bille (1878–1959), con quien pasó gran parte de su infancia en la región del Valais, un paisaje montañoso que marcaría para siempre su imaginario literario. Este entorno natural, lleno de fuerza simbólica y belleza salvaje, se convirtió en una fuente de inspiración constante a lo largo de su obra.

Desde muy joven, Bille se sintió atraída por la escritura, la poesía y el teatro, comenzando a publicar en la década de 1930. Su primer libro de poemas, *Printemps* (1939), ya dejaba entrever la sensibilidad lírica y la atención a lo sensorial que caracterizarían su estilo. En 1944, alcanzó notoriedad con su primera novela, *Théoda*<sup>1</sup>, una historia de amor y exilio profundamente evocadora, que recibió una acogida entusiasta por parte de la crítica. A lo largo de su trayectoria, Bille cultivó una obra rica y variada que incluye poesía, narrativa breve, novela y teatro, consolidando una voz única en la literatura francófona europea.

---

<sup>1</sup> En realidad, su primera novela, *Et puis s'en vont*, fue escrita unos años antes, entre 1931-1932, durante una estancia en casa de su hermana en París. Sin embargo, esta obra no fue publicada hasta 1981, bajo el título de *Le Pantin noir*.

Los temas que atraviesan su obra —la naturaleza, el amor, la muerte, la infancia, el deseo y lo espiritual— son abordados con una mirada sutil, intuitiva y profundamente humana. Su prosa, a menudo impregnada de imágenes poéticas, logra captar con intensidad la dimensión emocional de la experiencia, transformando los paisajes y elementos naturales en espejos del alma. A medida que avanza su carrera, se aprecia una progresiva inclinación hacia lo fantástico y lo onírico, lo cual da lugar a una literatura ambigua, cargada de simbolismo, en la que la frontera entre lo real y lo imaginario se diluye.

Obras como *Douleurs paysannes* (1953), *L'enfant aveugle* (1955) y *Pays secret* (1961) representan su etapa más ligada a lo real y lo autobiográfico, mientras que títulos como *La Fraise noire* (1968), *Cent petites histoires cruelles* (1973) y *La Demoiselle sauvage* (1974), galardonada con el prestigioso Prix Goncourt de la Nouvelle, revelan una escritora que se adentra en territorios más líricos, inquietantes y misteriosos. En estos textos, la fusión entre poesía y prosa, junto con una imaginación poderosa y sensorial, sumerge al lector en universos donde los sueños, los mitos y la naturaleza cobran vida propia.

Hasta su muerte en 1979, Bille continuó escribiendo con intensidad, y varias de sus obras fueron publicadas póstumamente, gracias a la labor de su marido, el también escritor Maurice Chappaz (1916-2009). Entre estas publicaciones se cuentan *Le Bal double* (1980), *Trente-six petites histoires curieuses* (1985), *Ceil-de-mer* (1989) y *Forêts obscures* (1989), títulos que confirman la vigencia y la riqueza de su legado literario. En estos textos, la naturaleza no es solo un decorado, sino una fuerza activa y simbólica, reflejo de la interioridad de los personajes y catalizadora de sus procesos vitales y emocionales.

Bille no solo dejó una obra significativa por su calidad literaria, sino también por la originalidad de su mirada: una visión del mundo que mezcla lo tangible con lo invisible, lo humano con lo cósmico. Hoy en día, su legado es reconocido no solo en Suiza, sino en todo el ámbito francófono, como el de una escritora singular, profundamente intuitiva y atenta a la dimensión poética de la existencia.

Su literatura se caracteriza por una sensibilidad poética que trasciende lo meramente descriptivo para convertirse en una vía de revelación. Sus textos, impregnados de lirismo y cargados de sugerencias simbólicas construyen un universo donde la realidad se ve constantemente transfigurada por la imaginación y el misterio. Con un estilo elegante, casi etéreo, Bille entrelaza lo real y lo fantástico hasta borrar los límites entre ambos, creando una atmósfera ambigua y fascinante que recuerda a los paisajes de los sueños o de los cuentos de hadas más sombríos. Esta fusión de planos transforma lo cotidiano en algo profundamente extraordinario: un gesto, una mirada, un rincón del bosque adquieren un peso simbólico

y espiritual que trasciende su apariencia. La naturaleza, elemento central en su imaginario, no funciona solo como un decorado, sino como un ser viviente, dotado de voluntad, que interactúa con los personajes y participa activamente en sus procesos internos. En sus relatos, los árboles, los ríos, los animales e incluso la luz o el viento se convierten en extensiones de las emociones humanas o en metáforas de estados del alma. Esta interacción constante entre el ser humano y el entorno natural genera una narrativa profundamente orgánica, donde lo exterior refleja lo interior y viceversa.

Lo poético en Bille no es simplemente una cuestión de estilo, sino una forma de conocimiento, una manera de adentrarse en las complejidades del mundo y de la existencia. A través de imágenes potentes y a menudo enigmáticas, la autora articula temas universales como el amor, la muerte, la pérdida, el deseo o la trascendencia. En sus manos, el lenguaje se convierte en un puente hacia lo invisible, hacia ese territorio inestable donde el alma se confronta con sus límites y posibilidades. La palabra poética actúa como catalizador de lo espiritual, abriendo al lector a una experiencia estética y emocional que exige sensibilidad, atención y entrega.

El componente onírico, tan presente en su obra, no se limita a reproducir la lógica del sueño, sino que se convierte en una herramienta narrativa y simbólica para acceder a lo profundo, a lo no dicho, a lo inconsciente. Los sueños, tal como los presenta Bille, son espacios de verdad donde se manifiestan deseos ocultos, miedos reprimidos o conexiones perdidas con el entorno. Esta dimensión onírica permite a sus personajes una forma de autodescubrimiento que trasciende la lógica racional, abriendo paso a una comprensión intuitiva y espiritual de la vida.

La obra de Bille no solo destaca por su belleza formal, sino por su capacidad de invocar lo sagrado en lo cotidiano, de revelar lo invisible a través de lo sensible. Su literatura constituye una invitación constante a mirar más allá de las apariencias, a escuchar los susurros del mundo natural y a percibir la vida como una experiencia profundamente interconectada entre el ser humano, sus sueños y el universo que lo rodea. En este sentido, lo poético y lo misterioso no son decoraciones estilísticas, sino las claves esenciales de una visión del mundo que propone lo simbólico, lo espiritual y lo emocional como caminos hacia una comprensión más plena de la existencia.

## ORIGEN, DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE LO ONÍRICO EN LA OBRA DE BILLE

*La vie onirique joue un grand rôle et parfois m'inspire  
pour des nouvelles ou des poèmes*

(BILLE EN RTS, 10 DE OCTUBRE DE 1974)

En 1937, tras regresar de una estancia en París<sup>2</sup>, Bille cae gravemente enferma. Una pleuresía, seguida de una larga y delicada convalecencia, limita de manera drástica sus actividades físicas y sociales. Este periodo de reclusión forzosa, aunque difícil en lo físico, favorece una intensa introspección personal y creativa (Courten 2015: 991). A partir de entonces, su mundo interior adquiere una importancia creciente y los sueños comienzan a ocupar un lugar central en su vida. El más antiguo de los registrados en sus *Carnets de rêves* data precisamente de ese año, lo que marca el inicio de una práctica onírica que se mantendría durante décadas.

Desde 1940, Bille empieza a anotar sus sueños con regularidad, aunque sin relacionarlos explícitamente con su actividad literaria. La meticulosidad con la que los registra revela su relevancia: los escribe de inmediato al despertar, capturando con precisión las imágenes, sensaciones y secuencias narrativas, para luego copiarlos de forma más pulida en sus cuadernos personales. Estos relatos oníricos, que suelen ocupar entre una y dos páginas, aparecen de forma recurrente en los *carnets*, entretnejidos con otras reflexiones íntimas. A medida que pasa el tiempo, no solo aumentan en número, sino que también se intensifica la frecuencia con que los anota, señal de una creciente atención hacia ese mundo interior que comienza a adquirir autonomía narrativa. En paralelo a su obra publicada, estos sueños constituyen un corpus secreto, un laboratorio simbólico donde se gestan imágenes, temas y atmósferas que más tarde reaparecerán en su literatura.

Una mañana de julio de 1960, ocurre algo decisivo: tras despertar de un sueño particularmente vívido y estructurado, Bille reconoce su potencial literario inmediato. Es la primera vez que uno de sus sueños se presenta con tal fuerza narrativa que no requiere modificación alguna para transformarse en texto literario. Así lo señala con asombro en su cuaderno:

---

<sup>2</sup> A los veinte años, Bille se trasladó a París. Se acababa de casar con un actor al que había conocido durante el rodaje de la película *Rapt*, basada en la obra de Ramuz, en la que trabajaba como *script*. Pasó tres años en la Ciudad de la Luz, tiempo en el que descubrió una profunda nostalgia por el Valais. Tras separarse de su esposo, regresó a su tierra natal e inició su carrera como escritora.

Rêvé en hiver ou printemps 1960, ou avant. Ce rêve merveilleux a pris fin au moment où on m'appela. J'en ai tout de suite fait une des *Petites histoires cruelles*. Je la recopie telle quelle:

L'ours

Il revêtit une grande peau d'ours et pénétra dans la chambre. La jeune fille le vit et se mit à jouer la comédie. Elle se laissa tomber à terre, à plat ventre; elle faisait la morte. L'ours, qui était un homme et qui l'aimait, se pencha sur elle. À travers son masque, il souffla dans sa nuque une haleine tiède. Deux fois. Ce souffle lui parut si doux qu'elle en faillit mourir. À la troisième fois, elle tourna son visage contre le museau de l'ours. Elle riait.

Mais ses yeux s'ouvrirent sur l'aube vide de sa chambre. (Bille 1985: 15)<sup>3</sup>

Este momento marca un giro en su proceso creativo: el sueño deja de ser una fuente difusa de inspiración para convertirse en una forma de escritura autónoma, capaz de trasladarse al papel sin filtros y de integrarse plenamente en su universo literario. Desde entonces, la dimensión onírica ya no solo alimenta su imaginación: se convierte en una vía de creación legítima, directa y esencial.

La historia de «L'ours» simboliza un viaje onírico que combina deseo, miedo y transformación. El oso, figura a la vez salvaje y tierna, representa la ambivalencia del deseo inconsciente y la intimidación oculta tras las máscaras. La joven, al simular la muerte, explora una metamorfosis interior, pasando de la vulnerabilidad a la aceptación del vínculo con el oso. El aliento cálido encarna un despertar sensorial y espiritual, mientras que su risa marca una complicidad recuperada. El despertar frente al amanecer «vacío» subraya la nostalgia de un sueño intenso frente a la insipidez de la realidad, ilustrando el contraste entre el onirismo y lo cotidiano. Como afirma su marido, Maurice Chappaz, en una entrevista concedida a Maryke de Courten en su residencia de Le Châble en abril de 1986: «El sueño tomó cada vez más relevancia e invadió su vida. El inconsciente se expandía, mezclándose cada vez más con su cotidianidad» (Courten 1989: 255). A partir de esta obra, el empleo de lo onírico en su escritura se vuelve sistemático, enriquecido también

---

<sup>3</sup> Soñado en invierno o primavera de 1960, o antes. Este sueño maravilloso terminó en el momento en que me llamaron. Inmediatamente hice de él una de las *Pequeñas historias crueles*. Lo transcribo tal cual: El oso. Se puso una gran piel de oso y entró en la habitación. La joven lo vio y empezó a fingir. Se dejó caer al suelo, boca abajo; hacía como si estuviera muerta. El oso, que en realidad era un hombre y la amaba, se inclinó sobre ella. A través de su máscara, le sopló en la nuca un aliento tibio. Dos veces. Ese soplo le pareció tan dulce que estuvo a punto de morir. A la tercera vez, volvió su rostro hacia el hocico del oso. Reía. Pero sus ojos se abrieron sobre el amanecer vacío de su habitación. [Traducción propia].

a lo largo de la década de 1970 por los viajes lejanos que emprende, como sus estancias en África y en Moscú.

El concepto de lo onírico en la literatura de Bille se convertirá en una constante que impregnará su obra de una atmósfera de ensoñación, donde la realidad y el sueño se entrelazan y se transforman mutuamente. Según Carl Gustav Jung, los sueños son una «autorrepresentación espontánea y simbólica de la situación actual del inconsciente» (Jung 1946: 228), un mecanismo psíquico que permite al individuo conectar con su mundo interior. Nietzsche, por su parte, afirmaba que «nada te pertenece más que tus sueños» (Breton y Éluard 1980: 23), subrayando su carácter íntimo y personal. En la obra de Bille, los sueños funcionan como una válvula de seguridad, permitiendo la emergencia de deseos y conflictos inconscientes. A través de sus ensoñaciones, los personajes –y la propia autora– exploran las profundidades de su psique, buscando una comprensión más profunda de sí mismos. Este aspecto se manifiesta de manera ejemplar en «Les raisins de verre»:

Je suis entrée un jour dans une chapelle de ce Haut-Valais si sombre, si cruel,  
que je dus tenir mon cœur à deux mains.

Les voûtes étaient basses et les saintes exsangues dans leurs cercueils de verre.  
Tout affaiblie, je dus m'asseoir et je m'endormis.

A mon réveil je me vis prisonnière. Des colonnes torses de l'autel, la vigne avait  
poussé jusqu'à moi. Ses vrilles serraient ma taille, les pampres verdâtres pesaient sur  
mon crâne et quand je voulus approcher mes lèvres sèches de leurs grappes glauques,  
troubles –avec la pruine des myrrhes accumulées–, je sentis craquer sous ma dent les  
raisins de verre<sup>4</sup>. (Bille 1973: 19)

Se trata de un relato que narra la experiencia de una protagonista que entra en una capilla oscura y opresiva, símbolo de confinamiento y desesperación. Al quedarse dormida en este lugar, despierta atrapada por un enredo de vid cuyas zarcillas la inmovilizan. Las uvas que intenta probar se revelan de cristal, generando una disonancia entre el deseo y la realidad. A través de imágenes potentes y desconcertantes, el relato aborda temas como el anhelo insatisfecho, la transformación y el encierro interior, alterando las expectativas sensoriales y obstaculizando la

---

<sup>4</sup> Un día entré en una capilla de ese Alto Valais tan sombrío, tan cruel que tuve que sostener mi corazón con ambas manos. Las bóvedas eran bajas y las santas, exangües, yacían en sus ataúdes de cristal. Muy debilitada, tuve que sentarme y me dormí. Al despertar me vi prisionera. Desde las columnas salomónicas del altar, la vid había crecido hasta alcanzarme. Sus zarcillos apretaban mi cintura, los pámpanos verdosos pesaban sobre mi cráneo y, cuando quise acercar mis labios resecos a sus racimos glaucos, turbios –con la escarcha de mirras acumuladas–, sentí crujir bajo mi diente las uvas de vidrio. [Traducción propia]

búsqueda de sentido. Así, lo onírico en Bille trasciende la técnica narrativa para convertirse en una puerta hacia un universo cargado de símbolos y ambigüedad, donde la percepción de lo real se difumina en un espacio de evocación y fantasía. Este enfoque permite que sus historias indaguen en una dimensión psicológica y emocional profunda, otorgando a los personajes, los paisajes y los acontecimientos una textura etérea y misteriosa.

En términos psicológicos, este sueño puede interpretarse como una lucha interna. La capilla y las imágenes de santos inertes evocan una búsqueda espiritual o personal bloqueada, en la que la protagonista anhela redención o sentido, pero se enfrenta a la muerte, el aislamiento y la imposibilidad de florecer. Por otro lado, la vid y sus uvas cristalinas simbolizan tanto el deseo de liberación como la sensación de dependencia o restricción, encapsulando la complejidad del conflicto interno. Como podemos observar, en la obra de Bille lo onírico es un espacio donde se desvanece la línea divisoria entre lo real y lo irreal. Sus personajes suelen transitar entre ambos mundos, a veces sin distinción clara, lo que provoca una sensación de incertidumbre y misterio.

## LA NATURALEZA COMO ESCENARIO ONÍRICO

La naturaleza ocupa un lugar central en la obra de Bille, especialmente en sus textos de tono onírico, donde el paisaje no actúa como mero telón de fondo, sino que adquiere una presencia casi protagónica. Montañas imponentes, bosques cerrados, ríos misteriosos o acantilados vertiginosos configuran el espacio físico de sus relatos y funcionan como prolongaciones del mundo interior de los personajes. Estos elementos naturales, cargados de simbolismo, son capaces de intensificar y reflejar los estados anímicos de los protagonistas, convirtiéndose en espejos de sus emociones, deseos y temores más profundos.

En obras como *La Fraise noire* o *Le Salon ovale*, el entorno se presenta impregnado de una atmósfera de extrañeza y encantamiento, que genera un efecto de distorsión de la realidad. Lejos de servir únicamente como decoración, estos paisajes juegan un papel activo en la estructura narrativa, guiando el recorrido emocional de los personajes e intensificando la dimensión fantástica de los textos.

Un ejemplo especialmente elocuente se encuentra en «Le Chemin des falaises», un relato que adopta la forma de auto relato y que fue construido a partir de diversos sueños<sup>5</sup>, según lo señala la crítica (Bollhalder 2012: 125). La historia

---

<sup>5</sup> «Le Chemin des falaises» fusiona cuatro relatos de sueños distintos: «Le château sur les falaises», «Le petit monstre», «La Fleur-de-mer» y «Cauchemar».

narra la huida de una joven hacia la orilla del Ródano<sup>6</sup>, pero más que una simple fuga, se trata de una travesía psíquica, un descenso a los rincones más profundos del inconsciente. El texto se organiza como un collage narrativo, en el que fragmentos oníricos –desconectados en su origen– se ensamblan para dar lugar a una nueva unidad, cohesionada por la lógica del sueño más que por la cronología realista. La narración se despliega como una secuencia de paisajes mentales: una caminata entre acantilados, la exploración de un bosque sombrío o el deambular por los corredores de un castillo abandonado. Estos espacios, en constante transformación, parecen responder a las emociones de la protagonista, moldeándose según sus miedos y anhelos. En este sentido, la historia no ofrece certezas: ¿la joven vivió realmente esa experiencia o simplemente la soñó? La ambigüedad persiste, como ocurre a menudo en la narrativa de Bille, donde la frontera entre lo real y lo imaginado se diluye sutilmente.

La fuerza del texto radica en cómo Bille logra hacer visible el sueño, otorgándole una forma concreta y poética que permite al lector entrar en un universo donde lo intangible se vuelve narrable. Como expresa la propia autora en una de las escenas finales:

Mes bronches rétablies, je retournais me promener sur le chemin des falaises. Je marchais longtemps, longtemps. Plus de trace de château ni de hangar ni même, au cœur de la forêt, de l'étrange hameau où j'avais habité. Qu'étaient devenus la servante-paysanne, le petit monstre et sa mère ?

Il n'y avait rien, il n'y avait personne, seulement le Rhône gris à travers les pins<sup>7</sup>.  
(Bille 1987: 179)

Este pasaje sintetiza con maestría la poética de Bille: el regreso al mundo real se produce en un paisaje despojado de los signos del sueño, pero no por ello desprovisto de inquietud. Lo real ha perdido solidez; lo onírico ha dejado su huella. Así, la naturaleza en su obra no es solo escenario, sino huella sensible de un tránsito entre mundos.

En *La Fraise noire*, la naturaleza adopta un papel profundamente ambiguo, funcionando simultáneamente como guía y como trampa, como espacio de reve-

---

<sup>6</sup> El río más recurrente en los textos de Bille es el Ródano, que, en el ámbito onírico, adquiere una dimensión insólita y un poder imponente, ocultando en sus profundidades los más hermosos misterios.

<sup>7</sup> Con mis bronquios restablecidos, volví a pasear por el camino de los acantilados. Caminé largo, largo tiempo. Ya no había rastro de castillo ni de hangar ni siquiera, en el corazón del bosque, del extraño caserío donde había vivido. ¿Qué había sido de la sirvienta-campesina, del pequeño monstruo y de su madre? No había nada, no había nadie, sólo el Ródano gris a través de los pinos. [Traducción propia]

lación y de extravío. Este doble juego se refleja en las descripciones de una vegetación densa, casi asfixiante, que puede suscitar tanto fascinación como inquietud. La protagonista se siente atraída por el bosque, pero su atracción no es serena ni reconfortante; por el contrario, está impregnada de inquietud y desasosiego. En el siguiente pasaje, el bosque se presenta como una entidad viva, envolvente y casi hipnótica, cargada de una sensualidad oscura que desdibuja los límites entre belleza y amenaza:

Seule m'attirait la forêt, son immobilité frémissante et cette pénombre qu'elle renferme, où sont englostis d'innombrables cris d'oiseaux que je ne pouvais entendre. Je me sentais happé par ces vagues de verdure, de plus en plus légères, crêtées, jusqu'à ce que le soleil du soir les transmue en un bouillonnement d'or vert où filtrait une goutte de sang<sup>8</sup>. (Bille 1968: 29)

Este fragmento revela cómo el bosque puede encarnar simultáneamente lo fascinante y lo amenazante: su «inmovilidad temblorosa» y la «penumbra» que encierra lo convierten en un espacio ambiguo, donde los sentidos se ven perturbados y la percepción se torna incierta. La metáfora final —el «hervor de oro verde» por el que se filtra «una gota de sangre»— intensifica esta dualidad entre lo sublime y lo siniestro. La naturaleza, aquí, es una entidad activa, capaz de absorber, transformar y desestabilizar al sujeto. No es solo un escenario pasivo, sino un agente simbólico que interviene en la experiencia emocional del personaje.

El bosque, con su atmósfera envolvente, actúa como una prisión simbólica, aislando al narrador no solo física, sino también psicológicamente. Es un lugar donde las coordenadas del mundo racional se desvanecen y donde la identidad y la percepción corren el riesgo de disolverse. En ese sentido, se configura como un espacio de desorientación, en el que lo conocido se transforma en extraño. Esta representación ambivalente pone de relieve la complejidad de la relación del ser humano con el entorno natural: la naturaleza puede ofrecer consuelo y belleza, pero también encierra el potencial de lo inquietante y lo incontrolable.

Sin embargo, ese mismo entorno también se revela como un lugar de descubrimiento, donde la experiencia sensorial puede conducir a revelaciones transformadoras. La aparición de la fresa negra, en particular, introduce un objeto de fuerte carga simbólica: un fruto cuya oscuridad y textura provocan una ruptura en la percepción de la realidad, como si concentrara en sí misma el misterio de

---

<sup>8</sup> Sólo me atraía el bosque, su inmovilidad temblorosa y esa penumbra que encierra, donde se han hundido innumerables gritos de pájaros que yo no podía oír. Me sentía arrastrado por esas olas de verdor, cada vez más ligeras, onduladas, hasta que el sol de la tarde las transmutaba en un hervor de oro verde por donde se filtraba una gota de sangre. [Traducción propia]

lo viviente y lo deseado. En el siguiente pasaje, Bille describe con una intensidad sensorial casi alucinatoria la atracción que ejerce la fruta: los límites entre belleza y amenaza:

La fraise que la jeune femme nous montrait était au bord même du gouffre, mais elle rougeoyait là si sombre, presque noire, avec une intensité qui la rendait vraiment tentante. Autour, le feuillage était d'un rose carmin étrange: le sang quand il est rose, ce qui arrive rarement, le sang qui affluait aux joues de Jeanne<sup>9</sup>. (Bille 1968: 11)

La fresa, situada «al borde mismo del abismo», aparece como un objeto liminar, cargado de erotismo y peligro, cuya intensidad visual y simbólica resquebraja los marcos habituales de la percepción. Su color casi negro y su proximidad al vacío evocan la atracción por lo prohibido, por lo desconocido. El entorno que la rodea –ese «follaje de un extraño carmín rosado»– remite a lo orgánico, al cuerpo, al deseo, generando un cruce inquietante entre naturaleza y erotismo, entre pulsión vital y amenaza latente.

Así, la naturaleza en *La Fraise noire* no es un simple decorado, sino una dimensión activa, ambigua y sensorialmente poderosa que acompaña y modula la experiencia interior de los personajes. Bille logra construir un universo en el que el paisaje se convierte en espejo de las pulsiones humanas, amplificando sus tensiones, anhelos y miedos más profundos, y dotando al texto de una riqueza simbólica que desafía constantemente los límites entre lo real y lo imaginado.

La forêt exhalait des senteurs fortes qui me troublaient comme le souvenir de gestes que l'on croit avoir accomplis en rêve. J'avais eu le temps de les oublier, aussi m'étonnais-je de les retrouver intacts. C'était ici une présence mouvante, plus réelle que les arbres eux-mêmes. Elle montait des genévriers, des tiges sèches, du tréfonds des racines; elle m'entourait, me bousculait presque puis s'évanouissait pour revenir. Nous étions de nouveau dans la zone des mélèzes<sup>10</sup>. (Bille 1968: 67)

---

<sup>9</sup> La fresa que la joven nos mostraba estaba justo al borde del precipicio, pero allí resplandecía de un rojo tan oscuro, casi negro, con una intensidad que la hacía verdaderamente tentadora. Alrededor, el follaje tenía un extraño carmín rosado: la sangre cuando es rosa, lo cual ocurre raramente, la sangre que aflúa a las mejillas de Jeanne. [Traducción propia]

<sup>10</sup> El bosque exhalaba fragancias intensas que me turbaban como el recuerdo de gestos que uno cree haber realizado en sueños. Había tenido tiempo de olvidarlos, por eso me sorprendía reencontrarlos intacts. Era aquí una presencia moviediza, más real que los propios árboles. Subía de los enebros, de los tallos secos, de lo profundo de las raíces; me rodeaba, casi me empujaba, luego se desvanecía para regresar. Estábamos de nuevo en la zona de los alerces. [Traducción propia]

El hallazgo de la fresa negra, junto con el desconcierto provocado por el bosque, ilustra cómo la naturaleza se transforma en un espacio donde las percepciones habituales se trastocan, abriendo camino a la introspección y a una exploración de las profundidades del inconsciente. A través de vivencias sensoriales intensas y elementos extraños o singulares, como este fruto, el bosque emerge como un catalizador de transformación. De esta forma, la naturaleza se muestra como un espacio donde las percepciones se alteran y las emociones se intensifican, oscilando constantemente entre la promesa de revelación y el riesgo de pérdida, una tensión que refleja la complejidad de nuestra relación con el entorno. clara, lo que provoca una sensación de incertidumbre y misterio.

## ECOCRÍTICA Y CONEXIÓN ENTRE LO ONÍRICO Y LO NATURAL

Como acabamos de ver, la naturaleza desempeña un papel central y multifacético en la obra de Bille, donde lo onírico se convierte en una herramienta esencial para profundizar la conexión entre los personajes y su entorno. Para la autora, los sueños no son solo un medio de evasión, sino, sobre todo, una vía privilegiada para explorar los misterios del mundo natural y de los animales que lo habitan—seres a los que, en la vida cotidiana, solemos ignorar o subestimar—. Desde una perspectiva ecocrítica, esta aproximación revela una sensibilidad singular: Bille no contempla la naturaleza desde una óptica utilitaria o distante, sino como un sistema vivo, dotado de voluntad propia y capaz de influir activamente en la vida interior de los personajes. Así, su obra puede leerse como una crítica implícita a la visión moderna y antropocéntrica del entorno, una visión que tiende a reducir lo natural a recurso o decorado. En *La Demoiselle sauvage* (1974), esta visión alcanza una de sus expresiones más logradas. La protagonista de este relato encarna una relación profundamente simbiótica con la naturaleza, alejada de las normativas sociales y culturales que intentan domesticarla o encasillarla. Su vínculo con el mundo natural no es meramente funcional ni superficial: se trata de una comunión íntima, sensorial y casi mística, que desafía las estructuras racionales modernas. Los elementos del paisaje —los árboles, el sol, la montaña— no solo la rodean, sino que parecen acompañar y amplificar un proceso de transformación interior. Es un entorno que acoge, permite y, en cierto modo, exige una reconexión con lo corporal, con lo instintivo y con una dimensión arcaica de la subjetividad. Como observamos en el siguiente fragmento:

Les mélèzes, changeant de couleur, forment sur la montagne une fumée rousse. Elle se mettait toute nue dans la tiédeur d'un soleil dédoublé. Ce n'était pas la première fois qu'elle vivait sans vêtements. Elle se souvenait de son adolescence très sage.

Autrefois, cette volupté si peu consciente ne la troublait pas. Elle avait appris, trop jeune et trop fermement, à éloigner d'elle toute pensée dite impure. Et si la nature, en ce temps-là, se manifestait en elle, c'était seulement en ses songes et d'une manière enfantine. Quelque chose alors se dénouait dans son corps, la plongeant dans un bien-être indicible<sup>11</sup>. (Bille 1992: 44)

En el pasaje anterior, la naturaleza actúa como catalizadora de una liberación tanto física como emocional. El paisaje de los «alerces» que mudan de color, el «humo rojizo» en la montaña y el «sol duplicado» componen una escena que desborda lo real, acercándose al registro del ensueño. Desnudarse en ese entorno cálido no representa aquí un gesto erótico o provocador, sino un retorno a un estado primigenio de libertad y conexión con el cuerpo y la tierra. La protagonista recuerda su adolescencia marcada por la represión de toda pulsión –por la interiorización de un ideal de pureza– y, sin embargo, reconoce que incluso entonces, la naturaleza se manifestaba en ella a través de los sueños. Ese despertar corporal, ese «bienestar indescriptible», se convierte en un momento de armonía, donde lo instintivo y lo espiritual se funden sin conflicto.

De este modo, Corinna Bille utiliza el sueño y el paisaje natural como medios complementarios para expresar una forma alternativa de conocimiento, más intuitiva y sensorial, que cuestiona los marcos rígidos de la civilización moderna. Lo salvaje –encarnado en la figura femenina y en la naturaleza circundante– no se presenta como algo que deba ser dominado, sino como un potencial de renovación y verdad profunda. A través de esta sensibilidad ecológica y poética, la autora invita a reconsiderar nuestra relación con el entorno, reconociendo en él no solo un espacio exterior, sino también un reflejo del alma humana.

La protagonista de esta historia siente la corriente del río como si fluyera dentro de su propio cuerpo, una experiencia que prefigura su destino final al ahogarse en sus aguas.

Elle écoutait le bruit du torrent. Il devenait le bruit de son sang, l'écoulement absolu de son sang. Se réveillerait-elle un matin, exsangue et si transparente qu'on

---

<sup>11</sup> Los alerces, cambiando de color, formaban sobre la montaña un humo rojizo. Ella se ponía completamente desnuda en la tibieza de un sol duplicado. No era la primera vez que vivía sin ropa. Recordaba su adolescencia muy prudente. Antes, ese deleite tan inconsciente no la turbaba. Había aprendido, demasiado joven y con demasiada firmeza, a alejar de sí todo pensamiento considerado impuro. Y si la naturaleza, en aquel tiempo, se manifestaba en ella, era únicamente en sus sueños y de manera infantil. Algo entonces se desataba en su cuerpo, sumiéndola en un bienestar indescriptible. [Traducción propia]

verrait le jour à travers son corps comme dans les nervures d'une feuille morte ?<sup>12</sup>  
(Bille 1992: 42)

La disolución del yo en el paisaje alcanza aquí una intensidad conmovedora. El sonido del torrente se funde con el latido de su sangre, hasta perderse en un mismo flujo: el del agua y el de la vida. Esta identificación sensorial y simbólica del cuerpo con el río no solo sugiere una fusión con la naturaleza, sino también una forma de desaparición que es, al mismo tiempo, retorno y liberación. La pregunta retórica —«¿Se despertaría una mañana, sin sangre ...?»— subraya esa ambivalencia: ¿será esta fusión una forma de muerte o una metamorfosis? El cuerpo, imaginado como una hoja muerta atravesada por la luz, evoca una imagen de fragilidad extrema, de transparencia última, como si la protagonista se diluyera en el entorno natural hasta volverse parte de él.

La asociación entre el agua y la muerte es recurrente en la literatura y particularmente poderosa en lo que Gaston Bachelard denominó el «complejo de Ofelia» (Bachelard 1942: 18): un arquetipo lírico que expresa el deseo inconsciente de desaparecer en las aguas, de abandonarse al curso del río como símbolo de un retorno al origen. En este sentido, la muerte no aparece como tragedia, sino como una forma de disolución dulce, casi elegida, en plena continuidad con el mundo natural. Sin embargo, lo que resulta más notable en el caso de Bille no es solo la evocación de este imaginario, sino la intensidad orgánica con la que lo realiza: la corriente del río no es simplemente un reflejo emocional, pues también se convierte, literalmente, en parte del cuerpo de la protagonista. Esta fusión visceral refuerza la dimensión simbiótica de su relación con el entorno, donde el cuerpo femenino deja de ser una entidad separada y se transforma en paisaje, en cauce, en flujo. Así, la naturaleza no es solo un escenario, sino una fuerza activa que moldea, acoge y, finalmente, absorbe al personaje. Este pasaje encarna de forma paradigmática uno de los grandes temas de la obra de Bille: la permeabilidad entre el yo y el mundo, entre lo humano y lo natural, entre la vida y la muerte.

De manera similar, en *Cent petites histoires cruelles* (1973), muchos textos presentan escenarios donde la naturaleza se convierte en un agente de transformación. Por ejemplo, en «L'œil sulfaté», la naturaleza actúa claramente como un agente de cambio:

C'était l'aurore.

---

<sup>12</sup> Escuchó el sonido del torrente. Se convirtió en el sonido de su sangre, el flujo absoluto de su sangre. ¿Se despertaría una mañana, sin sangre y tan transparente que la luz del día podría verse a través de su cuerpo como a través de las venas de una hoja muerta? [Traducción propia]

La fenêtre grillagée donnait sur la vigne aussi haute qu'une forêt.

Je regardais les feuilles couvertes de sulfate. Au centre de chacune d'elles s'ouvraient un œil, un œil bleu vert comme les feuilles.

Je pris mon fusil de chasse et je tirai sur les yeux, les yeux bleu vert comme les feuilles. Il n'y eut plus alors que des trous noirs et ce fut la Mort qui me regarda<sup>13</sup>. (Bille 1973: 107)

En este pasaje, la naturaleza evoluciona de mediadora benévola –los ojos que brotan de las hojas– a juez implacable –la Muerte–, revelando tanto la fuerza del vínculo entre lo humano y lo no humano como las consecuencias de su violenta ruptura. El sueño encarna aquí una dinámica ecocrítica esencial: al destruir la naturaleza, el ser humano no hace más que condenarse a sí mismo. Precisamente en esta revelación se abre la posibilidad de una transformación interior.

Los personajes de Bille, enfrentados a paisajes a la vez fascinantes e inquietantes, se ven obligados a confrontar sus propios límites y temores, rompiendo con una visión meramente funcional del entorno. En estos encuentros, la naturaleza se manifiesta como un espacio de misterio y descubrimiento que exige respeto y contemplación. Esta tensión entre lo familiar y lo desconocido se plasma en los paisajes descritos por la escritora –bosques sombríos, campos iluminados por la luna, ríos que parecen dotados de vida propia–, donde la naturaleza se presenta simultáneamente como refugio y como enigma.

En este marco, lo onírico amplía la percepción de lo real y difumina las fronteras entre lo humano y lo no humano, cuestionando la mirada antropocéntrica que concibe el entorno como mero recurso. Los elementos naturales dejan de ser simples decorados para convertirse en protagonistas activos, cargados de simbolismo y poder transformador, capaces de modificar a los personajes y de ocupar un lugar central en la estructura narrativa.

Al resaltar esta interacción entre planos de existencia, Bille propone una relación más armónica y respetuosa con el mundo natural. La fusión de lo natural y lo onírico construye un universo literario donde las experiencias trascienden los límites de la realidad cotidiana, y donde la naturaleza actúa tanto como catalizador de cambio como vehículo de sentido.

De este modo, al presentar el paisaje como un espacio de exploración simbólica, Bille invita al lector a replantear su vínculo con lo natural, no desde la utilidad,

---

<sup>13</sup> Amanecía. La ventana enrejada daba a unas enredaderas tan altas como un bosque. Miré las hojas cubiertas de sulfato. En el centro de cada hoja había un ojo, un ojo verde azulado como las hojas. Cogí mi escopeta y disparé a los ojos, los ojos azul-verdosos como las hojas. Sólo quedaron agujeros negros y era la Muerte que me devolvía la mirada. [Traducción propia]

sino desde la sensibilidad, la atención y la apertura a su misterio. Así, la experiencia del entorno se revela como una fuerza capaz de transformar profundamente la percepción y la existencia misma.

## CONCLUSIÓN

Corinna Bille utiliza lo onírico como una vía privilegiada para desentrañar los deseos, temores y vínculos esenciales entre el ser humano y la naturaleza. Sus relatos, impregnados de lirismo y sensibilidad sensorial, construyen paisajes donde lo natural no es simple decorado, sino presencia viva, activa y simbólica. Desde una perspectiva ecocrítica, esta representación desafía la mirada utilitaria y antropocéntrica moderna, al proponer una visión del entorno como un espejo del alma y un agente transformador. En obras como *La Demoiselle sauvage*, la protagonista vive una fusión íntima con el paisaje: los árboles, el sol, el agua del río, todos actúan como extensiones de su cuerpo y canales de autoconocimiento. Aquí, lo onírico no escapa de lo real, sino que profundiza en sus capas más ocultas, revelando una conexión orgánica y espiritual con el entorno.

Asimismo, relatos como «L'œil sulfaté» muestran cómo la violencia ejercida sobre la naturaleza se refleja como un acto de autodestrucción, planteando una crítica contundente a la desconexión emocional contemporánea con el mundo natural. En ese universo de sueños, los elementos naturales cobran agencia, transforman, juzgan, redimen. Bille nos recuerda que toda ruptura con lo natural implica una ruptura interior y que solo mediante la escucha y la contemplación podemos restablecer un equilibrio perdido.

El legado de Bille radica, precisamente, en su capacidad de entrelazar lo íntimo y lo universal, lo onírico y lo ecológico, en una obra que invita a reconectar con la naturaleza como espacio sagrado y revelador. Su literatura, más vigente que nunca en tiempos de crisis ambiental, nos ofrece una mirada alternativa en la que el respeto, la sensibilidad y la comunión con lo no humano se convierten en claves para repensar nuestro lugar en el mundo. Así, Bille trasciende las fronteras de lo tangible y nos deja una obra profundamente humana, donde la naturaleza es también sueño, lenguaje y verdad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves*. Paris: Librairie José Corti, 1942.  
BILLE, Corinna. *La Fraîse noire*. Lausanne: La Guilde du Livre, 1968.

—Corinna Bille et l'art. RTS, 10 octobre 1974. <https://notrehistoire.ch/entries/QqNWjzNEWkr>

—*Cent petites histoires cruelles. Trente-six petites histoires curieuses*. Albeuve: Castella, 1985. [Velvey: Bertil Galland, 1973 (1.<sup>a</sup> edición)]

—*Le Salon ovale. Nouvelles et contes baroques*. Albeuve: Castella, 1987.

—*La Demoiselle sauvage*. Paris: Gallimard, 1992.

BOLLHALDER-MAYER, Regina. Du rêve à l'écriture. En AMSTUTZ, Patrick et al. *Cippe à Corinna Bille: Un recueil d'hommages*. Infolio/ Le Cippe, 2012, p. 125.

BRETON, André y Paul ÉLUARD. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: José Corti, 1980.

COURTEN, Maryke de. L'écriture onirique de Corinna Bille, *La Licorne*, 1989, 16 («La Suisse romande et sa littérature»), 287-298 [en línea]. <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=6693> [8 diciembre 2016].

COURTEN, Maryke de. S. Corinna Bille. *Histoire de la Littérature en Suisse Romande*. Carouge-Genève: Editions Zoé, 2015.

JUNG, C. Gustav. *L'homme à la découverte de son âme: Structure et fonctionnement de l'inconscient*. Genève: Le Mont Blanc, 1946.

—*Sur l'interprétation des rêves*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

## «Los Unicornios nunca vuelven»: espacios oníricos y novela de aprendizaje en *Paraíso inhabitado*, de Ana María Matute

por NOELIA S. GARCÍA

*Universidad de Oviedo*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1203-1798>

«**A**utoficción» fue un término acuñado por Serge Dubrovsky en contraposición al pacto autobiográfico enunciado por Philippe Lejeune (1975: 14), quien entiende la autobiografía como un relato en prosa que se centra en una vida individual, es decir, en la historia de una personalidad, pero en la que se identifican el autor y el narrador. A su vez, el narrador se identifica con el personaje principal con la finalidad de ofrecer una visión retrospectiva del relato. Estos caracteres no tienen idéntico valor, pero hay dos que son siempre exigibles en cualquier género autobiográfico: la identidad autor-narrador y la identificación narrador-protagonista. Sin embargo, la indefinición, la ambigüedad, la complejidad y el cruce fronterizo entre realidad y ficción desplazan el género hacia la conocida «autoficción». Será precisamente el denominado por Manuel Alberca (2007) «pacto ambiguo» el que permite el intercambio entre la materia ficcional y el universo referencial o lo que es lo mismo, el cruce entre la autobiografía, entendida como un género de primacía mimética y realista, y la ficción, interpretada como un mecanismo de narración de unos determinados acontecimientos. El pacto de ficción se activa cuando el receptor percibe un cruce de datos empíricos con otros puramente ficcionales, una técnica común en la novela de Ana María Matute. La autora presenta hechos de carácter biográfico, al mismo tiempo que crea un universo propio en el que destacan el simbolismo espacial y la materia onírica.

En el caso de *Paraíso inhabitado*, podemos establecer una relación entre Ana María Matute (autora) y Adri (narradora); no obstante, el universo onírico generado por Adri a través del unicornio que trota continuamente por el salón y por el patio de su casa se sitúan en una posición superior a cualquier referencia biográfica, de ahí que se haya optado por hablar de «autoficción». Por otro lado,

la materia narrativa sobre la que se sustenta la trama es el aprendizaje vital de la narradora durante la infancia, adquiriendo una identidad que la diferencia de la normatividad y de los códigos morales de la clase social a la que pertenece: la burguesía catalana de principios del siglo xx. El presente trabajo se centra en el análisis de *Paraiso inhabitado*, de Ana María Matute, entendida como una novela de aprendizaje que se presenta bajo la forma de una autoficción y protagonizada por una mujer que, en sus últimas semanas de vida, pretende comprender cómo y por qué se ha forjado su identidad como una «chica rara». Para ello, se han tomado como referencia teórica los trabajos de Biruté Ciplijauskaitė, Carmen Bobes Naves o Joanne S. Frye, entre otros estudios, con el objetivo de aplicar la perspectiva de género a los rasgos formales de la novela y observar las peculiaridades que presenta. Por otra parte, se prestará especial atención a la relación que establece la narradora con los espacios que transita, cómo influyen en su aprendizaje vital, el universo onírico creado a partir de los referentes que posee de su autoconocimiento y, sobre todo, en qué medida han marcado su paso de la infancia a la adolescencia en un momento histórico-social de gran importancia: la Guerra Civil.

### EL APRENDIZAJE VITAL DE ADRI, UNA «CHICA RARA»

La materia narrativa sobre la que se sustenta la novela es el aprendizaje vital de su protagonista, Adri, que culmina con su paso de la infancia a la adolescencia. La novela parte desde el presente en el que una anciana Adri al borde de la muerte recupera los recuerdos de su niñez durante los años previos al estallido de la Guerra Civil (1936-1939). La voz narrativa en primera persona se configura como «un ente en formación» (Ciplijauskaitė 1994: 206) con la finalidad de comprender por qué ha llegado a ser quién es, por qué su familia la concibe como «una personalidad rara», pero sobre todo qué factores familiares y sociales han sido determinantes en su proceso formativo. Este recurso permite la profundización psicológica en el universo interior del personaje, una introspección necesaria en tanto que lo que se narra constituye la vivencia personal y subjetiva de la protagonista, no una narración de carácter autobiográfico que reproduzca fielmente la realidad. Por tanto, la utilización del *yo* «trata de descubrir o crear un nuevo modo de expresión que revela lo más hondo del «yo» individual y a la vez representativo de la mujer en general» (Ciplijauskaitė 1994: 18). Así, la conformación de una voz de carácter autoficcional permite la adopción de dos perspectivas; por un lado, la visión inmediata de lo que está sucediendo en el presente en el que se sitúa la narración, es decir, la situación de una Adri anciana a la que le quedan tres meses de vida, como refleja el primer capítulo. Por otro lado, una relación retrospectiva que implica la superposición

temporal y la acumulación de referentes y significados, por lo que la configuración de la voz narrativa se correspondería con un narrador en primera persona intradiegetica en tanto que se sitúa en un tiempo pasado y se configura a partir de la visión íntima de sus observaciones, actuaciones e interpretaciones de la realidad circundante, pero siempre desde una perspectiva en la que prima la subjetividad.

La reconstrucción de la vida de la protagonista a través de la memoria «permite aclarar las distintas fases por las que atraviesa la conciencia, y permite diferenciar el hacer y lo hecho, el devenir y el resultado y, por tanto, permite enfrentar críticamente el presente que se vive y el pasado que se recuerda» (Bobes Naves 1994: 49). La utilización de un *yo* narrativo supone una significación diferente a la voz masculina del *bildungsroman*, pues se presenta no como una voz autoritaria, sino como la voz de un personaje que trata de explicar un proceso formativo (Frye 1986), como se muestra en el siguiente fragmento:

Qué melancolía me llega saberlo: si no hubiera sido así, si en aquel momento lo hubiera expulsado de mis recuerdos, mi vida hubiera sido distinta. Probablemente igual de catastrófica, pero por lo menos, sin su participación. Claro que estas cosas las pienso ahora, cuando todos aquellos hechos permanecen laminados, descoloridos, casi arrancados de las páginas desde donde me habían fascinado. (Matute 2008: 322)

De ahí que la propia estructura de la novela se relacione no solo con las formas autoficcionales, sino también con la novela de aprendizaje a través de la reconstrucción de la memoria mediante una concatenación de recuerdos. Así, el aprendizaje de Adri se fundamenta en el análisis que realizó Joseph Campbell sobre el *bildungsroman* o novela de iniciación (1972: 10-144), que describe en los siguientes términos:

El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación-iniciación-retorno*, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito. El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar sus dones a sus hermanos. (Campbell 1972: 25)

A pesar de que Campbell realiza un análisis antropológico basado en los mitos clásicos y populares, la definición del género y la fórmula tripartita que presenta se pueden aplicar a la novela de formación moderna (Rodríguez Fontela 1996: 68). En este caso, Ana María Matute establece esta estructura, de modo que los primeros capítulos corresponden a la separación o partida de la protagonista de su cotidianidad –en este caso, las excursiones nocturnas abandonando el cuarto de la plancha, su universo vital. Se puede considerar una segunda parte, o iniciación, el

descubrimiento de «una región de prodigios sobrenaturales» (Campbell 1972: 25), en tanto que llega al salón y observa el cuadro del Unicornio, así como su amistad con Gavriela y la subida al terrado. La tercera parte, conformada por los capítulos finales, supone el regreso de la protagonista al estado inicial, no «para otorgar sus dones a sus hermanos» (Campbell 1972: 25), sino con un carácter y una identidad transformada que le permitirán no solo adentrarse en la pubertad, sino comenzar una nueva vida junto a su tía Eduarda, al mismo tiempo que deberá enfrentarse a la Guerra Civil y a sus consecuencias. Esta revisión crítica del pasado da lugar a un desdoblamiento de la protagonista que se juzga a sí misma desde el presente para explicar su *yo actual*, es decir, para buscar una respuesta a esa personalidad rara que la define desde los primeros recuerdos de los que es consciente.

Por tanto, el (sub)género del *bildungsroman* femenino se caracteriza por la ausencia de «acciones encadenadas y unificadas en un relato al que se le da un sentido, sino que la «dominante» para estructurar la novela sigue siendo la visión de la narradora, y el criterio de unidad de las diferentes experiencias es el efecto psíquico que le produjeron» (Bobes Naves 1994: 47). El relato, desde un punto de vista estructural, se conforma sobre la psicología de Adri por encima de las acciones, de ahí que la novela presente la forma de una sucesión de recuerdos que *a priori* carecen de importancia, pero que constituirán los elementos fundamentales en la creación de la identidad de la protagonista. En este sentido, Joanne S. Frye (1986) sostiene que se trataría de una modalidad retórica subversiva que permite a la mujer protagonista tener la capacidad de abordar con voz propia sus experiencias personales. Al mismo tiempo, resalta la importancia de la mujer no solo como entidad narrativa, sino como lectora-receptora de la obra, donde encontrará el reflejo de su propia existencia, una proyección que alcanza una fusión plena entre autora-narradora-personaje-lectora<sup>14</sup>. En esta línea, cabe destacar la definición formal que Carmen Bobes Naves aplica a la novela de mujer en relación con el *bildungsroman* y que «[ ] se concentra en el auto-descubrimiento, generalmente de una personalidad «rara», sin pretender un contraste o un enfrentamiento» (1994: 47). Como se percibe a lo largo de la trama, Adri no contrapone su universo propio al de los Gigantes, como denomina el mundo de los adultos, sino simplemente no lo comprende porque es diferente a sus percepciones. Así, genera dos «mundos posibles» (Albala-

---

<sup>14</sup> El carácter autoficcional es una característica de la novela de Ana María Matute. En *Paraíso inhabitado*, existen múltiples referencias que permiten relacionar directamente a la autora con Adri, por ejemplo, la grave enfermedad respiratoria que sufre la protagonista a los cuatro años, la compleja relación madre-hija e incluso el hecho de que la Guerra Civil estalla en el momento en el que autora y narradora tienen once años, marcando así el paso de la infancia a la adolescencia a partir de un acontecimiento traumático.

dejo 1999) que conviven en la misma macroestructura textual a través del mismo espacio –la casa familiar– pero que en ningún caso suponen un enfrentamiento, todo lo contrario. Adri será el nexo de unión que impulsa que ambas estructuras confluyan durante su aprendizaje, haciendo desaparecer su propio universo cuando es plenamente consciente de que forma parte del mundo de los adultos. En este sentido, cabe destacar la importancia de las lecturas de las novelas de aventuras de sus hermanos y de los cuentos de hadas transmitidos por las criadas, así como el hecho de que vive junto a ellas y apenas convive con sus padres en la parte noble de la casa. De ahí que el universo propio que configura esté poblado por criaturas y objetos mágicos, extraídos de los cuentos de hadas, como elementos simbólicos que reflejan el primer conocimiento del mundo que adquiere la protagonista y que denota la ausencia de vínculos familiares, sobre todo de sus padres.

El momento en el que supera la etapa infantil y descubre que ya no forma parte del universo maravilloso que conoce hasta entonces no impide que continúe, hasta el presente de la narración, considerándose a sí misma como un sujeto fuera de lugar, con una personalidad difícilmente comprensible dentro de unos parámetros sociales que le han sido transmitidos a través de su madre y, fundamentalmente, en el colegio. La auto-denominación «chica rara», repetida de manera constante a lo largo de la novela, procede del estudio de Carmen Martín Gaité *Desde la ventana* (1992), donde destaca, como rasgos característicos, el inconformismo de las mujeres con los espacios interiores, pero también con el grupo familiar. Sienten la necesidad vital de salir del hogar en busca de un medio de evasión que les permita difuminar los límites identitarios impuestos por la familia; de ahí que sean jóvenes curiosas e inclinadas a la exploración, a la aventura y al conocimiento y, en el caso de Adri, que tenga problemas de conducta en el colegio, además de sufrir acoso por parte de sus compañeras. En la situación de Adri, la evasión no puede producirse a través de sus paseos por las diferentes calles de la ciudad de Barcelona en los términos definidos por Martín Gaité, si bien esos paseos se llevarán a cabo durante la noche por las habitaciones en las que tiene prohibida la entrada y, posteriormente, se ampliarán a la casa de Gavrila.

Otro aspecto que determinará su formación es la relación paterno-filial que mantiene con sus padres y que determinará la adquisición de algunos sentimientos como la alegría, el amor o la soledad. La característica que define su infancia es la desestructuración de su familia, un acontecimiento que destaca desde el inicio de la novela con la afirmación «nacé cuando mis padres ya no se querían» (Matute 2008: 7). Este hecho impulsa su proceso de aprendizaje, en tanto que ninguno de sus progenitores se preocupa por su educación y/o formación. Como sostiene Francine Masiello (1985), la novela femenina impulsa el desarrollo del cuestionamiento de la genealogía familiar de la protagonista como primer elemento

identitario. Masiello se centra en el rechazo a la figura paterna; sin embargo, en el caso de *Paraíso inhabitado*, Adri no rechaza a su padre, en tanto que su primer rechazo se dirige hacia una madre ausente que únicamente se hace presente para censurarla. Por otro lado, la separación definitiva de los progenitores y la posterior desaparición del padre de la vida de la protagonista impulsan no tanto un rechazo, sino la toma de conciencia de que su padre ha salido definitivamente de su vida y que su relación se reducirá a un intercambio de correspondencia esporádico hasta que, en los albores de la Guerra Civil, desaparece.

Si Adri cuestiona su genealogía, es lógico que surjan nexos entre los personajes; es decir, que surjan amistades que sustituyan los vínculos familiares. En este caso, destacan las criadas de la familia o el chófer, además de Gavrila, un niño que tiene una historia familiar muy similar a la de Adri y que también es percibido como una personalidad rara. Esta relación supondrá una nueva toma de conciencia y una reestructuración de la identidad primigenia de la protagonista, en tanto que junto al niño descubre las diferentes formas de amar y el dolor que produce la muerte de un ser querido. Como sostiene Masiello, «el proceso da por resultado una necesaria reestructuración del yo de la protagonista y una nueva conciencia de su cuerpo, junto a su novedosa relación con los objetos del entorno inmediato» (1985: 808). A este respecto, cabe destacar que Adri no es consciente en un sentido estricto del cambio corporal que está viviendo en un momento de tránsito hacia la pubertad, sino que será su madre quien comience a percibirlo y le prohíba tener cualquier tipo de contacto con su amigo, siguiendo los férreos códigos morales de principios del siglo xx. En este momento, Adri tiene que abandonar la estancia de la casa que ocupaba e instalarse en la zona noble, al mismo tiempo que su madre comienza a ejercer autoridad y disciplina sobre ella para formarla como una mujer acorde a su condición social: la burguesía. Se observa una reestructuración de su identidad individual, pero su nueva conciencia corporal quedará suspendida en las últimas páginas tras una breve y fugaz conversación con su madre sobre la menstruación. Este diálogo no es reproducido por la narradora, ya que afirma que no le interesa nada de lo que su madre dice, más allá de que es consciente de que ha crecido y que es el momento en el que debe abandonar el universo onírico en el que ha vivido su infancia, como se percibe en el fragmento citado a continuación con el que se cierra la novela y que tiene lugar durante la huida de Barcelona junto a su tía Eduarda tras el estallido de la guerra:

Eduarda miró la punta encendida del cigarrillo. Dio una calada y dijo:

—Todo el mundo espera.

—Pero entonces oí las pisadas del Unicornio, y oí cómo aplastaba las hojas del bosque bajo las pezuñas

—Los Unicornios no hacen ruido, ni dejan huellas, ni aplastan hojas...

—Pero lo vi: vi cómo echaba a correr Y desaparecía. ¿Volveré a ver al Unicornio?

Eduarda aplastó el cigarrillo en el cenicero, sacudió con la mano el humo que aún flotaba en una casi invisible nubecilla, y dijo:

—Los Unicornios nunca vuelven. (Matute 2008: 396)

Así, la novela se centra únicamente en la infancia, un periodo determinado por el autoconocimiento del mundo y en el que se concentran la mayor parte de sus experiencias, un rasgo común en las novelas de aprendizaje protagonizadas por mujeres (Ciplijauskaité 1994: 4). Esta etapa permite el regreso a un espacio atemporal donde la narradora se siente más libre a la hora de manifestar su propia personalidad, pues como sucede cuando comienza su etapa escolar en el colegio, «habría de sucumbir frente a los estereotipos socio-culturales» (Orozco 1994: 311). De ahí los castigos constantes, las expulsiones y las crisis de ansiedad que manifiesta su madre al ser incapaz de que Adri acepte las normas y adquiera como propios los estereotipos burgueses al igual que su hermana Cristina.

## HABITACIONES PROPIAS Y UNICORNIOS: EL UNIVERSO DE ADRI

El hecho de que ninguno de los progenitores de Adri se preocupe de sus necesidades básicas es la razón por la que la protagonista vive en el antiguo cuarto de la plancha al cuidado de la vieja Tata María. Esta circunstancia, junto con el conocimiento extraído de los cuentos de hadas, impulsa la creación de una habitación propia<sup>15</sup> en el cuarto de planchar, un espacio que se irá ampliando a través de los sucesivos castigos que consisten en encerrar a la niña durante horas en el oscuro cuarto viejo de los trastos, concebido en su mente como una misteriosa ciudad:

Ahora yo flotaba a mi antojo y placer en un cuarto oscuro, convertido en inmenso, maravilloso Libro de Cuentos. Y en su fondo y superficie las órdenes, castigos y molestas advertencias-amenazas sólo eran palabras sin sentido, un cri-cri de grillos en la noche. Como en el Libro de Cuentos, las dimensiones y los espacios se transformaban, se ajustaban, resplandecían. Y nunca olvidaré aquel resplandor. [ ]

---

<sup>15</sup> La búsqueda de un espacio de acogida por parte de los protagonistas es una constante en la obra de Ana María Matute, como se percibe en *La torre vigía* o en *Luciérnagas*: ««¿Dónde habrá un lugar para mí?», se dijo con vaga melancolía. Su lugar parecía estar en sí misma, su refugio en su propia conciencia» (Matute 1993: 227).

A pesar de que era bastante pesada, con mucho esfuerzo, la arrastré y apoyé contra uno de aquellos *armarios edificios* que empezaban a componer mi Ciudad Secreta, la Luminosa Ciudad de la Oscuridad. (Matute 2008: 85)

La prohibición expresa de frecuentar la zona noble de la casa incita a la joven a salir por las noches a explorar este espacio desconocido para ella, una acción que Joseph Campbell denomina «la llamada de la aventura» (1972: 60). En estos primeros viajes, adquiere un conocimiento simbólico-alegórico de los objetos con los que comienza a interactuar, de tal forma que busca un referente del significado en el conocimiento que ha adquirido a través de los cuentos de hadas. Así, el suelo encerado y resbaladizo es percibido como un mar que puede ser surcado en un barco de papel, la majestuosa lámpara del salón principal, una suerte de galaxia en la que brillan multitud de estrellas y, el más importante, un cuadro situado en el salón que supone la puerta a un «mundo posible» (Albaladejo 1999) del que emerge un unicornio. Progresivamente, comienza a desplazar los significados oníricos de las realidades percibidas a favor del significado real de los objetos con los que interactúa. Sin embargo, no sucederá así con el unicornio, pues su presencia es constante a lo largo de toda la novela, fundamentalmente, durante los primeros capítulos.

La simbología del unicornio conforma una interesante materia simbólico-alegórica como elemento primordial para la conformación de la psicología del personaje. El *Diccionario de símbolos* de Cirlot (1997) relaciona el significado esotérico del animal con la sexualidad sublimada y su representación se asocia con la de la joven virgen, la única capaz de doblegar al animal. Así mismo, señala que a veces se transmuta en una paloma blanca, por lo que el cristianismo también representará a Cristo a través de este animal. Por tanto, la inocencia y la pureza acompañan el significado simbólico del animal, sentimientos que caracterizan la infancia de Adri. De ahí que las visiones de la protagonista en el salón sean constantes durante sus primeros años. Es importante señalar que el citado cuadro del que sale el unicornio apenas es descrito, es decir, no se menciona el paisaje en el que se encuentra el animal o la existencia de otros elementos secundarios, sino que la mirada de la narradora se focaliza sobre el animal exclusivamente:

Y así fue como una noche vi echar a correr al Unicornio. Fue una carrera fugaz, como los destellos de cristal, hasta desaparecer en un ángulo del cuadro, seguido de un leve rumor de follaje pisoteado, y olor a hojas caídas. Al poco, regresó. Volvió a colocarse mansamente, bajo las manos de una mujercita rubia, que, según me parecía, lo contemplaba entre amorosa, divertida o estupefacta. (Matute 2008: 19)

Los escasos datos descriptivos, así como el hecho de que el cuadro se sitúa en un espacio que el lector percibe a través de la construcción que realiza Adri, es decir, como un espacio propio concebido por la protagonista en los términos

mencionados, permite comparar no solo el cuadro, sino el salón en su totalidad con la iconografía clásica. El cuadro junto con la lámpara, percibida como una suerte de galaxia formada por infinitas constelaciones, recuerda a la serie de seis tapices datados en el siglo xv que actualmente se encuentran en el Museo Cluny de París y que conforman la colección *La Dame à la Licorne*. Cinco de los seis tapices representan los sentidos: la vista, el gusto, el oído, el tacto y el olfato, mientras que el sexto, titulado «À Mon seul désir», ha generado una controversia interpretativa por la enigmática representación de la mujer junto al unicornio y al león<sup>16</sup>. En relación con la novela, cabe destacar la interpretación derivada de los sermones del teólogo Jean-Charlier Gerson, quien interpretó el tapiz como una representación de un sexto sentido: el entendimiento. Como se observará a lo largo de la trama, el unicornio acompaña a Adri en cada una de las revelaciones que implican una nueva toma de conciencia y un nuevo aprendizaje.

Así, cuando conoce los espacios interiores que tenía vetados, el unicornio se trasladará al exterior, concretamente al patio que observa desde la ventana de su habitación durante su convalecencia. Carmen Martín Gaité, en el estudio citado, conecta la ventana con la personalidad de la chica rara, en tanto que

La ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto. Consiste en mirar lo de fuera desde un reducto interior, perspectiva determinada en última instancia, por esa condición ventanera tan arraigada en la mujer española que los hombres no suelen tener. Me atrevo a decir, apoyándome no solo en mi propia experiencia, sino en el análisis de muchos textos femeninos, que la vocación de escritura, como deseo de liberación y expresión de desahogo, ha germinado muchas veces a través del marco de una ventana. La ventana es el punto de enfoque, pero también el punto de partida. (Martín Gaité 1992: 51-52)

La visión del exterior desde la ventana implica una forma de huida para la mujer, una tentación de romper con la barrera que le impide ser libre, pues en el exterior se encuentra la vida en la que no puede participar, en este caso, Adri está recluida por una enfermedad. Además, la visión hacia el exterior supone la fragmentación de la realidad, pues solo observa aquello que su escaso campo de visión le permite. Esta circunstancia genera, desde una perspectiva textual, espacios en blanco de significado que implican la interpretación del contenido espacial a partir del universo ya conocido. De esta forma, se crea un «mundo posible» ficcional extendido sobre la macroestructura que produce el universo mimético que percibe. De ahí que el unicornio trote y galope por un hermoso patio durante una nevada

---

<sup>16</sup> Nótese que el diseño de cubierta de la primera edición de *Paraíso inhabitado* (2008) refleja el unicornio del tapiz «À mon seul désir».

que nunca sucedió, pues el patio está cubierto con una cristalera. Estas visiones acrecientan los deseos de la protagonista de bajar al patio y transitar un espacio que siente cercano, pero que tiene vetado, pues únicamente puede salir a la calle para ir al colegio. Por tanto, Adri, por asimilación, relaciona las sombras que desde el exterior inundan su cuarto a través de la ventana y sus propias observaciones con la materia fantástica de los cuentos de hadas, entendiendo este «mundo posible» como real, al mismo tiempo que enfatiza la incompreensión del «mundo posible de los Gigantes» al no poseer los referentes necesarios que le permitan su entendimiento.

Una de estas visiones a través de la ventana supone el punto de comienzo de su amistad con Gavrila. Más allá del aprendizaje vital que implica esta relación, cabe destacar la situación espacial en la que se encuentra la vivienda del niño: un ático. Esta circunstancia supone un cambio en la perspectiva de observación, pues hasta este momento, Adri adquiere un punto de vista horizontal, en tanto que transita su propia casa y mira desde su propio cuarto el patio. Sin embargo, sus visitas a casa de Gavrila hacen que sus exploraciones no solo sean más amplias, sino que se realicen de manera vertical, determinadas por la acción de subir y bajar constantemente las escaleras del edificio. En el ático descubrirá una suerte de paraíso en el que experimenta por vez primera la felicidad y la libertad, unos sentimientos que conectan con las sensaciones que Gaston Bachelard (1975: 49) atribuye a las diferentes estancias de la casa, de tal forma que el sótano representa los temores, mientras que la altura simboliza los sueños ilimitados y los proyectos intelectuales. Por su posición, el ático estaría mucho más cerca del cielo, por lo que se conformaría como «el lugar de los pensamientos «claros»» (Alfonso 2017: 177) o «la zona racional de los proyectos intelectualizados» (Bachelard 1975: 49). Por tanto, la verticalidad de la casa simboliza el momento de máximo aprendizaje de la joven, en tanto que es capaz de ascender a un espacio en el que por primera vez experimenta la libertad de ser ella misma.

Esta sensación de liberación alcanzará su máximo esplendor durante las horas de patinaje, primero en el balcón del ático y finalmente en el terrado del edificio, llegando al clímax de su aprendizaje. Esta acción se realiza justo en el momento en el que comienza a adentrarse en la pubertad, lo que supone el inicio de sus primeros sentimientos de atracción hacia Gavrila, propios del primer enamoramiento. Además, el balcón del ático le permitirá observar por primera vez la ciudad en su totalidad, un espacio del que únicamente conoce los fragmentos que observa durante el camino al colegio:

Allá arriba la noche iba apagando suavemente los brillos de la piedra y, por el contrario, allá abajo, bajo la zarpa del Zenón, se encendía la ciudad, que me atemorizaba. Desde allí arriba, abrazada a Gavi, creía oír voces amenazantes, que hablaban de malas gentes, de un mundo que se abría más allá de cuanto había llegado a cono-

cer, y sentí el vértigo de mi ignorancia, tuve conciencia de cuanto me estaba vedado saber, de cuanto existía más allá del piso de zonas *nobles* y zonas *innobles*. (Matute 2008: 293)

Así, la verticalidad que adquiere su perspectiva de observación simboliza la adquisición del conocimiento, pues las zonas altas representan los sueños y los anhelos del sujeto. Por ello, el terrado encierra la libertad que ansía la protagonista y el acceso a la felicidad, así como la superación de la normatividad impuesta por la familia, «el mundo de los Gigantes» que ahora ya es percibido como «la zona noble». Precisamente en el momento en el que Adri ha alcanzado el conocimiento y ha culminado con su primera fase de aprendizaje vital, Gavriila enferma y fallece. La protagonista ha comprendido que es una más de los Gigantes, por lo que deberá aceptar el proyecto vital que le está destinado como joven perteneciente a una familia burguesa, a pesar de que se resiste y al final de la novela concluye: «Toda mi vida he estado a punto de convertirme en algo que se esperaba que fuera, y nunca fui» (Matute 2008: 332).

A medida que Adri entra en la pubertad, las visiones del unicornio se van espaciando hasta su total desaparición al final de la novela, como se observa en el fragmento citado anteriormente. La desaparición del animal simboliza la pérdida del universo onírico de su infancia que viene determinada por la pubertad de la protagonista y la muerte de Gavriila, su compañero de juegos y su primer amor, lo que supone la pérdida de la inocencia y del estado de felicidad que acompañaba a Adri y que se enfatiza con el estallido de la Guerra Civil:

Nadie sabía entonces que aquel «poco tiempo» iba a convertirse en tres largos años, en una guerra que iba a tenernos incomunicadas en zonas enemigas, que iba a enfrentar y matar a mis añorados Jerónimo y Fabián, y que mi padre desaparecería para siempre de mi vida.

Pero aquel atardecer aún no sabíamos nada de todas estas cosas, y yo me iba a las Ruinas, con Eduarda. Sin saber tampoco a dónde iba, sólo que ella era como un dique capaz de detener el mar, por muy enfadado que estuviera.

Hay bastantes lagunas, en mi memoria de aquellos días. (Matute 2008: 392)

Desde una perspectiva formal, las «lagunas, en mi memoria de aquellos días» no solo precipitan el final del relato, sino también la transformación de la narradora en una voz testigo, no personaje. Esta modificación comienza a percibirse a medida que el unicornio espacia sus apariciones y permanece durante más tiempo en el cuadro y Adri enfatiza los acontecimientos histórico-sociales; concretamente, los disturbios, cada vez más habituales, en las calles barcelonesas. A partir de este momento, la joven no interactúa con las criadas, sino que se muestra escondida en algún rincón de la cocina y reproduce el diálogo entre los personajes que observa

y que transmitirá al lector la preocupación y el miedo que comienza a apoderarse de los habitantes de Barcelona. Estos fragmentos, *a priori* descontextualizados, adquieren significado cuando la protagonista es capaz de relacionar esas secuencias con la brutal paliza que ha sufrido Teo, el criado de Gavriila, por salir a celebrar la festividad de Carnaval disfrazado de emperatriz china. Este cambio en la forma de narrar supone la superación de la primera etapa formativa y la toma de conciencia de que deberá hacer frente a una nueva realidad tanto personal como histórica.

## CONCLUSIÓN

*Paraíso inhabitado*, de Ana María Matute constituye un ejemplo de *bildungsroman* femenino, cuya protagonista, Adri, realiza un viaje iniciático al mundo de los adultos –«mundo de los Gigantes»– en el que desempeña un papel muy importante la resignificación de los espacios, concretamente la casa y el patio. Los recuerdos de la protagonista conforman una autoficción que permite la adopción de dos perspectivas temporales: la visión inmediata del presente y la retrospectiva temporal. Así mismo, la narradora en primera persona se muestra como un sujeto en proceso de formación que pretende encontrar en el pasado las razones que la han llevado a ser como es en la actualidad: «una personalidad rara». En este sentido, cabe destacar que el discurso del relato se conforma sobre la psicología de Adri, primando sobre las acciones propiamente dichas. De ahí que la novela presente la forma de una sucesión de recuerdos, a simple vista inconexos y carentes de interés, pero que constituyen los elementos fundamentales en la creación identitaria de la protagonista. Así, la joven, en sus primeros años de infancia, lleva a cabo pequeñas excursiones nocturnas por los lugares de la casa que están vetados para ella, concretamente, el salón. Durante estos viajes, tiene lugar la primera adquisición de conocimiento simbólico-alegórico, al mismo tiempo que interactúa con los espacios de la casa. Será entonces cuando cree un universo onírico a partir del conocimiento que posee de los cuentos de hadas, el único que ha recibido hasta el momento. Dentro de ese universo, destaca la figura de un unicornio que se encuentra en un cuadro del salón y que cobra vida, convirtiéndose en una presencia constante que acompaña a la protagonista en cada una de las revelaciones que implican una nueva toma de conciencia y un nuevo aprendizaje.

La resemantización espacial permite al lector comprender cuál es el vínculo que el personaje establece con su entorno y cuáles son sus consecuencias inmediatas a través de dos mundos posibles –«universo Adri» y «universo de los Gigantes»– que conviven en una macroestructura textual, sustentada sobre la espacialidad de la casa familiar. Por otro lado, en el momento en el que la protagonista es conocedora de

ese lugar y de las relaciones entre sus habitantes, la joven explora el alcance de la perspectiva espacial vertical, muy recurrente en la obra de Ana María Matute, a través de construcciones que se encuentran en una altura superior, como la casa de Gavrila o el terrado. En ambos casos, el acceso a ellos, así como la sugerente simbología que posee a propósito del conocimiento alcanzado en forma de libertad o felicidad impulsa el conocimiento de la ciudad y de las aspiraciones vitales de los protagonistas. Una vez que ha adquirido este conocimiento y que ha logrado alcanzar el espacio más alto, Gavrila fallece, sumiendo a la joven Adri en un estado de depresión. Sin embargo, desde una perspectiva actancial, ha cumplido con su función textual: mostrar a la joven un universo desconocido, que experimente sentimientos nuevos y, sobre todo, que proyecte sus ilusiones de futuro; un futuro que *a priori* se verá truncado por el estallido de la guerra. El final abierto en el que viaja con su tía Eduarda a Las Ruinas supone, a su vez, el cierre o conclusión de una etapa vital: la infancia, al mismo tiempo que desaparecerá para siempre el Unicornio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBALADEJO, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999.

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ALFONSO GARCÍA, María del Carmen. En busca de un lugar en el mundo: el espacio y sus marcas simbólicas en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute. En LENQUETTE, Anne, Maylis SANTA-CRUZ y Benoît SANTINI (eds.). *César Vallejo. «Poemas humanos» et «España, aparta de mí este cáliz»*. Ana María Matute. «Paraíso inhabitado». París: Ellipses, 2017, pp.167-183.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

BOBES NAVES, María del Carmen. La novela y la poética femenina. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 1994, 3, pp. 9-56.

CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Trad. Luisa Josefina Hernández. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1994.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.

FRYE, Joanne S. The Subversive «I»: Female Experience, Female Voice. En *Living Stories/Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experience*. Washington: University of Michigan, 1986, pp. 49-77.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, 1975.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Prólogo de Emma Martinell. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

MASIELLO, Francine. Texto, ley y transgresión: especulación sobre la novela (feminista de vanguardia). *Revista Iberoamericana*, 1985, 51, 132, pp. 807-822.

MATUTE, Ana María. *Luciérnagas*. Edición de María Luisa Sotelo Vázquez. Madrid: Cátedra, 1993.

—*Paraiso inhabitado*. Barcelona: Destino, 2008.

—*La torre vigía*. Barcelona: Destino, 2011.

OROZCO VERA, María Jesús. La forma autobiográfica como configuración del discurso literario femenino en la narrativa de Marta Brunat, M.<sup>a</sup> F. Yáñez, M.<sup>a</sup> L. Bombal y M.<sup>a</sup> C. Geel, *Anales de literatura hispanoamericana*, 1994, 23, pp. 295-313.

RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Ángeles. *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa española*. Kassel: Universidad de Oviedo/ Edition Reichenberger, 1996.

# «No sé si contaros mis sueños»: Lo onírico como brújula narrativa en *El hombre sentimental*

por JULIO MÁRMOL ANDRÉS

*Universidad de Sevilla*

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

## INTRODUCCIÓN

Javier Marías detestaba los sueños. A lo largo de su carrera como articulista, Marías mostró en numerosas ocasiones su desdén y apatía hacia todo cuanto guardase relación con lo onírico. El relato de un sueño le aburría y le parecía que no servía a ningún propósito al margen de llenar caprichosa o perezosamente un hueco, ya sea en las narraciones de ficción o en las conversaciones durante el desayuno. En su artículo «Un sueño prestado», Marías se confesaba «nada partidario de las narraciones de sueños, sobre todo si aparecen en una novela o en una película» (2006). Se preguntaba: «¿Para qué me cuentan esto, si sólo es sueño y estamos ya en una ficción?» (2006).

Más minucioso en su aversión a los sueños fue en *La huella del animal*, en la que se apoyaba en su mentor Juan Benet para cargar contra esa innecesaria avalancha de irrealidad: «Recuerdo que Juan Benet detestaba los sueños contados, sobre todo en las novelas (y es un odio que yo comparto)» (2017). Más adelante, Marías ahonda en la fobia de su maestro, para quien frases como «Anoche soñé» o «Te voy a contar lo que he soñado» anunciaban que lo siguiente podía pasarse por alto, ya que la novela debía fundarse en lo racional, mientras que en los sueños reina lo arbitrario.

Cuatro años antes de su muerte, en el tratado artículo, Marías escribió que

en el momento en que un narrador o un personaje [...] empieza a contar un sueño y además lo advierte [...], el interés del lector se desvanece al instante, es como si se le abriera un paréntesis de algo que, por así decir, «no cuenta», no tiene la menor importancia. (Marías 2017)

Esta reflexión se tiñe de ironía cuando uno se remonta varias décadas en el pasado, no ya hasta la publicación de una obra capital en su producción posterior, sino incluso unos meses antes, cuando del libro que terminaría titulándose *El hombre sentimental* (1986) no existían más que las pocas líneas que lo abren:

No sé si contaros mis sueños. Son sueños viejos, pasados de moda, más propios de un adolescente que de un ciudadano. Son historiadados y a la vez precisos, algo despaciosos aunque de gran colorido, como los que podría tener un alma fantasiosa pero en el fondo simple, un alma muy ordenada. (Marías 2009: 11)

La voz que escuchamos no pertenece a Marías, sino a El León de Nápoles, narrador de *El hombre sentimental*. Sin embargo, este personaje, de quien sabremos pronto que es un afamado cantante de ópera, parece compartir el recelo de su autor ante los sueños, pese a que con ellos arranque la narración y la cierre muchas páginas después. Tal vez habiendo insistido demasiado en esos sueños «que cansan porque quien los sueña despierta antes de su desenlace» (2009: 12), o quizá sin haberse adentrado en ellos.

## NARRAR DESDE EL SUEÑO: ROMPIENDO LA NORMA

Los hechos referidos y rememorados por El León de Nápoles transcurrieron cuatro años antes de que el cantante de ópera soñase con ellos. El texto de *El hombre sentimental* da cuenta del encuentro entre el tenor y los Manur, un enriquecido matrimonio de cuya mujer se enamorará El León de Nápoles. Su amor será correspondido y Natalia Manur y El León de Nápoles se convertirán en amantes, lo que provocará la muerte de Manur tras cuatro días de agonía después de dispararse en el corazón. Sin embargo, *El hombre sentimental* no es la simple evocación y reinterpretación de un tiempo y unos personajes que ya son otros y que están a salvo de la deformación y de la novedad. En ninguna novela de Marías es tan conspicuo el acto mismo de escritura como en esta. El texto no se presenta como una fotografía que solo puede tomarse de una vez y en la que sólo vemos lo que encuadra la cámara, sino como un *work in progress* en el que se entrelazan dos niveles narrativos: el del narrador como objeto de la narración y el del narrador como agente de la narración. Esto aproxima *El hombre sentimental* a *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (obra que Marías tradujo), ya que en él se muestra, como en el título de Laurence Sterne, que «la escritura es un ejercicio que lleva a cabo una persona concreta durante un tiempo determinado» (García Lara 2004: 20). En este sentido, la cronología diegética de *El hombre sentimental* comienza con el viaje en tren en el que El León de Nápoles ve por primera vez a

Natalia Manur, y termina con la anotación de la frase que cierra la novela: «pero no debéis preocuparos, yo sería incapaz de seguir su ejemplo» (Marías 2017: 228).

Sin ánimo de profundizar, *El hombre sentimental* se incardina en un mapa narrativo, el del posmodernismo español, en el que la autoconsciencia del texto constituye uno de los rasgos literarios más sobresalientes (Amago 2006: 13). Gonzalo Sobejano detecta en nuestras letras, a partir de los años 1970, una pulsión a supeditar la búsqueda del sentido de la vida a la del sentido de la escritura (Sobejano 1981: 507). Así, el narrador español encuentra en la literatura un terapéutico regimiento con el que armoniza la distorsión de su individualidad. Ello queda plasmado, según Gonzalo Navajas (1996: 84), en la proliferación de textos autobiográficos o próximos al yo personal, en los que el narrador intenta alumbrar un sujeto cohesivo inasible a través de la experiencia. «El sujeto posmoderno», epitomiza María del Pilar Lozano Mijares, «se presenta, en definitiva, proyectado como un individuo incompleto que sólo puede encontrar sentido al narrarse a sí mismo, consciente de que esa narración no distingue entre verdad y mentira» (2007: 165). De esta manera procede el funcionario Turis en *Letra muerta* (1984) de Juan José Millás, o las narradoras de *Todos somos Kafka* (2004) de Nuria Amat, y *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro; mientras que, para el profesor protagonista de *Reo de nocturnidad* (1997) de Alfredo Bryce Echenique, escribir sus memorias «sin ayuda de nadie» forma parte de su tratamiento médico (Bryce Echenique, 1997: 22). En otras ocasiones, el narrador no recupera la entereza mediante la escritura, sino a través de la lectura, como sucede en *Diario de un hombre humillado* (1987) de Félix de Azúa, que culmina con el narrador volviendo sobre las páginas que el lector acaba de terminar, lo que lo «salvará de su desintegración mental» (Vila Sánchez 2020: 144).

Al dotarse de una segunda existencia mediante la cosificación del relato, los narradores pueden arrojar sobre su subjetividad una mirada exterior que los juzga, pero también suaviza sus incoherencias y, en última instancia, los dota de sentido. De igual forma, Elena, la protagonista de *La soledad era esto* (1990) de Millás, combate su disolución como sujeto mediante la narración, aunque delega esta última en un investigador que la sigue y elabora informes sobre ella. Para el Antonio Muñoz Molina textualizado de *Ardor guerrero* (1995), la narración es la que aviva y fortalece la memoria, ya que «mientras escribo, cobra forma el recuerdo» (Muñoz Molina 1995: 331), mientras que el incomunicado y casi mudo relator de *Rabos de lagartija* (2000) de Juan Marsé aquilata su biografía y la preserva del olvido mediante la escritura: «Mi lápiz corre sobre el papel pautado solamente para mantener inviolado su recuerdo», revela, en una ocasión, el narrador (Marsé 2001: 337).

La interrelación entre vida y escritura es tal que, como expresa Lozano Mijares, en la novela posmoderna el narrador porfía por dilatar su locución debido a

que la palabra lo mantiene literalmente vivo, mientras que la muerte «es la página en blanco» (2007: 170). Bajo esta luz, resulta más desesperado el compromiso del narrador de *Conocerás el poso de la nada* (1982) de José Luis Castillo-Puche, que manifiesta « seguiré escribiendo por encima de todo » (1982: 13); y conmovedora la promesa de Francisco Umbral en *Mortal y rosa* (1975), al dejar su libro «eternamente abierto» como diálogo con su hijo fallecido (Umbral 1998: 156). Al modo del *Tristram Shandy* de Sterne, el narrador de la novela de la democracia vive mientras narra, y podemos intuirlo al otro lado de las páginas, afanándose por encontrar la palabra adecuada con la que prolongar su relato. El acto de contar, propósito único del narrador, se convierte así en la misión principal de los personajes: la vida ficticia de estas criaturas no tiene más destino que el de ser convertida en relato, pues es mediante su transformación en organizada ficción (o en subsidiaria ficción de la primera, mejor dicho), como revelan su existencia los personajes. «En mi imaginación, el diario es la vida misma», escribe el narrador de *Letra muerta* de Millás (Millás 2001: 115), ya que la vida (caótica, inabarcable e incomprensible a través de la experiencia), al ser traducida en literatura, se torna inteligible o, al menos, tolerable.

Lo que particulariza a *El hombre sentimental* es que el sueño sirve como intermediario entre el pasado y su literaturización. Próximo al final del libro, El León de Nápoles revela el motivo por el cual lleva toda el día escribiendo: al despertar, Natalia Manur no estaba a su lado y en el armario faltaban un par de maletas, con lo que «existe la posibilidad de que me haya abandonado sin decirme nada, como hace cuatro años abandonó a Manur, y su abandono lo he soñado también» (Marías 2009: 197). El sueño del tenor no figura, como tal, en la narración, aunque todo cuanto forma parte de ella lo hacía, también, del sueño. En él, se reconstruye extensa y detalladamente el romance entre Natalia y El León de Nápoles, desde que se vieron (o la vio él, mientras dormía) en un tren que viajaba en dirección a Madrid. Como se enuncia al principio del texto, los sueños de El León de Nápoles carecen siempre de desenlace, por lo que «puede ser desconsiderado relatarlos sin estar en condiciones de ofrecer una conclusión o una enseñanza» (Marías 2009: 11). Para ponerle remedio, el tenor se niega a abandonar el «mundo del sueño» mediante el ayuno, según una teoría extraída de un libro alemán que asegura que «las personas que no desayunan desean evitar el contacto del día y no entrar en él» (Marías 2009: 51). Aunque el tenor cumple con su promesa hasta el atardecer, cuando «tenía ya tal hambre que he debido hacer una pausa y he bajado a cenar» (2009: 189), El León de Nápoles rechaza la existencia de «dos mundos separados, el del sueño y el de la vigilia, o lo que es peor, de dos mundos enemistados, contrarios» (2009: 51). El manuscrito de *El hombre sentimental* es la refutación postrera de esta teoría, ya que en ella sueño y recuerdo, conciencia e inconscien-

te, y día y noche se entremezclan, de forma que resulta imposible distinguir la fabulación onírica del pasaje fáctico. Lo soñado y lo ocurrido desembocan en un mismo punto, que es el de la reinterpretación del pasado, un tiempo en el que lo irracional y lo onírico también tienen su espacio, en tanto que han transcurrido mientras soñábamos y forman parte de nuestros recuerdos. En este sentido, *El hombre sentimental* rompe (o quiere romper) con la tradición de los relatos oníricos, que, al articularlos «un narrador intelectualmente bien despierto» (Gómez Trueba 1999: 94-295), son en el fondo construcciones conscientes, alumbradas por lo que el tenor denomina «el campo diurno» (Marías 2009: 52). Al oponerse a seguir esta corriente, la narración de *El León de Nápoles* establece, así, su red de espejos enfrentados: el manuscrito pretende capturar al sueño desde lo inconsciente, al contrario de lo que viene siendo habitual, ya que el ámbito de los sueños, «en cuanto a convención literaria, es el de lo consciente» (Gómez Trueba 1999: 295); mientras que su sueño anhela capturar, sin la interferencia de lo fantástico, la realidad de *El León de Nápoles*.

## LA DOBLE INTERPRETACIÓN DE UN ROMANCE

El carácter naturalista de las fantasías nocturnas de *El León de Nápoles* sólo acentúa la demolición de las barreras que separan el sueño de la evocación. Debido a que, durante la noche, *El León de Nápoles* ha asistido a la rigurosa repetición de un fragmento de su propia vida, frente al papel admite que «ahora no sé hasta qué punto estoy contando lo que ocurrió y en qué medida mi sueño de lo ocurrido, pese a que ambas cosas me parezcan la misma» (Marías 2009: 51). En este sentido, pese a servir el sueño al propósito clásico de «acceso a la verdad», estudiado en profundidad por Teresa Gómez Trueba, no puede decirse que este ofrezca «una visión de la vida, del universo, de la sociedad o del mismo soñador superior a la que se funda en las percepciones sensoriales experimentadas en estados de vigilia» (1999: 292). Más al contrario, le brinda al tenor la repetición de lo vivido, sin apenas singularidades ni posibilidad de distinción, como él mismo reconoce en diversos casos al ser incapaz de separar lo soñado de lo vivido. Conviene tener en cuenta, además, que el sueño se produjo durante la mañana, mitad hipotéticamente racional del día (siendo la noche el territorio tradicional del irracional sueño). No obstante, *El León de Nápoles* evidencia ciertas diferencias entre su vida soñada y su vida vivida, ya que la reconstrucción onírica de su experiencia se organizó

en otro orden, con otro tempo y con otros cortes o divisiones del tiempo, concentradamente, selectivamente, y –esto es lo decisivo y lo incongruente– sabiendo ya lo que había pasado, conociendo, por ejemplo, el nombre, el carácter y la actuación

de Dato antes de que en mi sueño tuviera lugar nuestro primer encuentro. (Marías 2009: 51)

También se sugiere que, tal vez, diversas secuencias del sueño se embebieran de irrealidad al teñirse de blanco y negro (Marías 2009: 47). Sin embargo, la estética onírica y sus coordenadas aparecen sarcásticamente desterradas del sueño, como demuestra El León de Nápoles al recordar cierta noche en la que «tuve sueños muy turbios que sin embargo mi sueño de esta mañana no ha querido reproducir a su vez» (2009: 144). El principal elemento irracional que vehicula el sueño del tenor es su omnisciencia: durante los minutos de sueño, El León de Nápoles revive su propio pasado con el conocimiento que de este tiene en el presente. Esta novedad no lo aparta del camino que transitó hace cuatro años, de tal forma que entre lo soñado y lo vivido se produzca una bifurcación. En su lugar, el tenor rehace todos y cada uno de sus actos en el sueño e incluso piensa, de nuevo, cuanto pensó cuatro años atrás, aun cuando está ya convenientemente informado de su inmediato porvenir y sabe la respuesta a algunas preocupaciones que, aun así, lo atormentan en el sueño. Es este el único rasgo vinculable a la idiosincrasia del sueño revelador como «fuente de conocimiento superadora de las limitaciones del conocimiento humano» (Gómez Trueba 1999: 293) y el tenor. Al no servirse de su sobrenatural omnisciencia, le da la espalda, como si, al hacerlo, quisiera interpretar su vida mediante las herramientas de la realidad y no gracias a aquellas que fantasiosamente le proporciona el sueño. La paralepsis de El León de Nápoles tiene su justificación al ubicarse en el terreno de lo onírico: en los sueños, como se lamentaba Marías en «La huella del animal», todo está permitido, incluso que una persona sepa con total exactitud lo que le ocurrirá en los próximos cuatro años y no obstante aún albergue dudas y temores ante el azar de lo venidero.

Si entre sueño y vivencia no mediaba distinción, tampoco la hay entre ficción y realidad. Como señala Isabel Cuñado, en esta novela «el sueño funciona como una ficción dentro de la experiencia real» para El León de Nápoles y «como una ficción dentro de la ficción total de la novela» para el lector (2004: 40). El proceso interpretativo es, en todo caso, simultáneo: el ficticio tenor y el lector de carne y hueso se enfrentan, leen y descifran una realidad textualizada al mismo tiempo. El León de Nápoles es narratario de su propia narración, perlada de referencias a un destinatario a veces plural y, en otras ocasiones, singular, que, no obstante, y en última instancia, lo designa funcionalmente sólo a él. En *El hombre sentimental*, la compulsiva escritura de El León de Nápoles lo radica en el mundo. La novelización de su experiencia facilita, a ojos del protagonista de esta historia, «la toma de conciencia de la situación presente» (Encinar 1990: 147), en la que el tenor aparece ante sí mismo como un personaje más del entramado social. La interrelación profunda entre Natalia, el banquero Manur, el factótum de ambos y personajes

como la prostituta, cuyos servicios contrata el tenor, sólo es posible a través de una revisión objetiva del pasado, en la que el narrador acompaña a su yo anterior y, al mismo tiempo, lo sobrevuela gracias a la distancia temporal e informativa que le han concedido esos cuatro años. Esto le permite aprehender, en último lugar, la revelación definitiva de la novela: la probable marcha de Natalia Manur es un hecho, ya que, al verla de nuevo en el tren «aquejada de disoluciones melancólicas» debido a una vida infeliz junto al banquero (Marías 2009: 21), reconoce en sus ojos de la noche anterior la misma mirada de desengaño. El sueño, como reflexionaba al comienzo *El León de Nápoles*, es fuente de «intuiciones y explicaciones que no están reñidas con la conciencia alerta» pero que han preferido despreciarse por el temor inconsciente a darles, con la sola consideración, validez (2009: 49). De esta forma, *El León de Nápoles* descubre que no puede seguir sustrayéndose de la realidad: Natalia lo ha abandonado, quizá por otro hombre, y ahora él ocupa el peligroso lugar al que arrastró, cuatro años atrás, al banquero Manur.

No es baladí mencionar que *El hombre sentimental* se publica tras *El siglo*, obra en la que Marías alterna una narración homodiegética con una heterodiegética para confrontar la realidad focalizada de un personaje con la realidad al margen de la acotación subjetiva, un recurso repetido en novelas españolas, con idéntico objetivo, como *Los pacientes del doctor García* (2017) de Almudena Grandes. *El hombre sentimental* prolonga este patrón, aunque sin abandonar nunca la narración homodiegética: el sueño es empleado como una falsa narración extradiegética de la experiencia de *El León de Nápoles*, en tanto que ha sido producida inconscientemente. El narrador, por su parte, interpreta dicho sueño a través de una narración, esta sí, homodiegética clásica, opacando con ella el sueño que le sirve de base. A este respecto, *El hombre sentimental* podría virar hacia el perspectivismo modernista en el que la fricción entre versiones contradictorias de un mismo suceso soliviantaba la uniformidad del relato. Sin embargo, la novela de Marías establece dos diferencias con las características centrales de la novela rosetón: la fiabilidad de ese sueño basal sobre el que se levanta la narración no es discutida por *El León de Nápoles*, una pretensión de objetividad que acentúa su naturaleza heterodiegética. Además, el sueño, como tal, no figura en la novela, sino que la inspira desde las sombras, con lo que no hay choque entre testimonios disímiles, sino la aceptación de uno (el onírico) frente a otro (el recordado), que se modifica conforme a la versión escogida.

El texto del tenor comienza, además, con unas comillas españolas que, doscientas páginas después reaparecen para cerrar el testimonio de *El León de Nápoles*. Ello introduce una pantalla entre la narración del cantante y la narración de *El hombre sentimental* que parece insinuar que estamos ante el tópico literario del manuscrito encontrado, del que Marías únicamente se ha servido (en este caso,

de forma explícita) en *Travesía del horizonte*, su segunda novela. Este alejamiento con respecto al León de Nápoles insinuaría un desenlace trágico para el personaje, que se acentuará y se mostrará cada vez más evidente conforme se avanza en la narración; cómo, si no, ha sido hallado el manuscrito del tenor, y a qué se deben esas comillas españolas si no a la marca delatora de un «narrador-editor» que se hace cargo de unas hojas que no ha redactado, y que han llegado a sus manos en unas circunstancias, tal vez, dramáticas.

Al igual que el sueño irrumpe como una embajada de la realidad a través de la cual puede escrutarse esta en busca de una interpretación, *El hombre sentimental* inserta entre los hechos irrefutables conjeturas que, por mera transferencia, se nutren de realidad. Es el caso del suicidio del banquero Manur, de cuyos pormenores no tiene noticia El León de Nápoles, por lo que se ve obligado a imaginarlo en las páginas finales de *El hombre sentimental*. Las horas postreras del banquero, traicionado por su mujer, se introducen en la narración nubladas por las dudas. El tenor admite su papel de falso testigo del suicidio del banquero para elaborar una figuración sobre cuanto debió ocurrir en su solitario dormitorio antes de la detonación. Si en el sueño, su paralepsis estaba respaldada por la inmediata justificación de todo cuanto acontece oníricamente, estos pasajes no suponen una transgresión informativa para El León de Nápoles, que se limita a imaginarlos. *El hombre sentimental*, como anunció el narrador al comienzo, pretende el desenlace de un sueño del que despertó demasiado pronto. Instalado durante horas en el reino del sueño (o, mejor dicho, ficticiamente instalado en la ficción del sueño), El León de Nápoles persigue la conclusión de una historia articulada por él, pero sobre la que el tenor no tiene ningún control. El sueño como narración se opone a la narración literaria, que lo continúa: si lo soñado es creado y dirigido por el inconsciente de El León de Nápoles, su reescritura es gobernada conscientemente por el tenor. El manuscrito, como se nos dice, deconstruye el sueño, que era a su vez una deconstrucción de la propia experiencia del tenor, a la que había sometido a cambios de ritmo y orden. Esta doble reinterpretación (lo empírico volcado en lo onírico y lo onírico reorganizado mediante la literatura) conduce al tenor a la verdad antes mencionada: su amante lo ha abandonado y el último hombre que sufrió este destino se suicidó.

El cambio de tono del narrador respecto a la revelación (que descubre, es necesario recordar, mientras escribe) no está tan subrayada como el de, por ejemplo, *Maestros antiguos*, de Thomas Bernhard, en la que el pesimismo, la tristeza y la cólera del protagonista crecen con cada página. En su lugar, hay cierta indiferencia en el narrador de Marías, para quien la noticia de que una antigua novia ha muerto no produce impacto alguno. El mismo tenor reconoce su frialdad ante el fallecimiento de Berta, por el que ignora si debe o no mostrar reacción alguna o

si acaso estaba interesado en saber de su muerte. «La noticia, sin embargo, debe haberme afectado, o si no Berta no habría aparecido en mi sueño de esta mañana», aduce (Marías 2009: 94). El sueño, el inconsciente, de nuevo, aparece como espejo objetivo ante el cual el tenor puede comprenderse y mediante el cual le es posible apreciar los rasgos de su propia identidad que, o bien él no alcanza a ver, o bien escoge pasar por alto.

La muerte de Berta es significativa, pues, según lo informa su viudo, se produjo mientras dormía, es decir, durante el sueño. Esto lleva al tenor a considerar el fallecimiento de Berta como una muerte «sigilosa, acaecida sin testigos» (Marías 2009: 95), como lo será también la del banquero Manur. «Sólo hay una cosa más solitaria que morir sin que se entere nadie, y es morir sin enterarse uno mismo de lo que está ocurriendo», añade (2009: 95). Conviene recordar que, si Berta murió durante el sueño, El León de Nápoles (según su propia lógica o, al menos, su pretensión) escribe durante el sueño, lo que lo aproxima también a la figura de su antigua pareja. La mujer de la que se separó y el banquero de cuyo suicidio fue causante murieron sin testigos; y el tenor que los recuerda escribe a solas en su habitación, sin «que yo sepa todavía qué soy ni si alguien o nadie me va a recordar» (2009: 193).

El sueño se vuelve, entonces, premonitorio: el desenlace del que su propio inconsciente lo ha privado es el mismo que se le negó a Berta al morir; y las circunstancias que, acaba de descubrir, definen su presente fueron las que empujaron al suicidio al banquero Manur. La dimensión tétrica del sueño se agudiza cuando se trae a colación un pasaje, a priori anecdótico en la novela: la mención de que El León de Nápoles soñó, tiempo atrás, con que interpretaba a Wagner sobre el escenario, «a quien nunca cantaré o al menos no debería cantar porque mi voz no se le presta bien ni yo cuento con la especialización necesaria» (2009: 50). Más tarde, el tenor explica que «los cantantes wagnerianos son seres obsesivos y tremendamente maniáticos» (2009: 146). Para justificarlo, el narrador de *El hombre sentimental* recurre a la historia de un tal Hörbiger, primera espada wagneriana de la ópera de estatus similar al de El León de Nápoles, que sufrió un ataque de locura y fue internado en el manicomio. Al saber de la muerte de Berta y de la inevitable disolución que la mujer tendrá en su recuerdo, El León de Nápoles recupera a Hörbiger para decir que el infausto genio «ya no [es] nada para mí ni para el mundo» (2009: 193). De esta forma, el tenor queda encerrado en el sórdido triángulo de dobles (como antes conformó un triángulo amoroso) que componen el banquero Manur, Berta y Hörbiger. La muerte, la locura y el olvido lo acorralan tras el sueño.

Al imaginar el suicidio de Manur, El León de Nápoles se desliza cuidadosamente en su fabulación sin que la interferencia desentone. Más aún, el efecto es tan

convinciente que solo el cambio de persona gramatical lo delata, como demuestra el siguiente fragmento:

Regresa a la habitación, mira cómo cae la tarde. Se sienta y espera a que sea de noche. No huele a nada. Mi día está terminando y me viene sueño, me pregunto qué soñaré esta noche cuando deje esta pluma y me acueste solo. (Marías 2009: 227)

El banquero y él se ven ilusoriamente reunidos en un mismo tiempo y bajo una misma identidad mediante una recreación de naturaleza onírica. En este pasaje, como en los sueños, se contraviene la lógica de la realidad: el banquero Manur, muerto cuatro años atrás, regresa al presente, a la soledad macabra que precedió a su suicidio y que ahora circunda a El León de Nápoles. Este paralelismo se había originado en el sueño, que lo hizo recordar el abandono del banquero justamente cuando Natalia, mientras el tenor dormía, hacía las maletas para marcharse. El final de su testimonio es, también, el final de su sueño: ya sea porque decida seguir los pasos del banquero (culminando así la usurpación de su identidad iniciada al convertirse en amante de Natalia) o evite la tentación de matarse. Lo que ocurra tras la última frase pertenecerá al «campo diurno» de lo racional, aunque El León de Nápoles lo recorra bajo la luz de la luna en el cielo (2009: 228). De todos modos, el tenor suaviza el dramatismo de la escena al señalar que, pese a la semejanza entre el banquero y él, «no debéis preocuparos, yo sería incapaz de seguir su ejemplo» (2009: 228). El último verbo empleado implica un regreso al condicional simple, tiempo verbal que ha sostenido la rendición imaginada del banquero Manur: «yo sería incapaz de seguir su ejemplo», en lugar del más lógico «yo soy incapaz de seguir su ejemplo». Esta elección resulta sorprendente, puesto que alude a una situación inmediata: el banquero se disparó en el corazón al caer la noche, y para el tenor ese instante se aproxima.

Esta conjetura final ejerce como enlace entre el mundo de los sueños y la fabulación y el mundo real, una relación que vertebra toda la novela. El tenor, desde el sueño, intenta ver más allá, pero hasta que no deje de escribir y se sumerja efectivamente en la esfera racional no podrá salvar la distancia que media entre El León de Nápoles como narrador de sí mismo y El León de Nápoles como actante. Todo cuanto le queda es, por tanto, la figuración, primordial pulmón del texto y de su protagonista, ya que El León de Nápoles de *El hombre sentimental* «actúa» soñando, fabulando y conjeturando, como si su campo de acción fuera eminentemente mental. Así, el sueño y el acto de escritura no sólo se hermanan por continuidad, sino que ensamblan un mismo universo, el de la ficción, en el que El León de Nápoles ejerce como testigo de su propia existencia. Como expone Elide Pittarello, el narrador de *El hombre sentimental* «lo supone todo sin afirmar nada» (2009), tal vez porque el campo nocturno en el que permanece El León de

Nápoles es un territorio sin certidumbres, donde todo conocimiento es provisorio y toda hipótesis resulta admisible. Y de lo que venga más tarde no puede hablarse, con rigor, desde el sueño.

## CONCLUSIÓN

*El hombre sentimental* (1986) de Javier Marías ofrece una perspectiva paradójica sobre el papel de los sueños en la literatura y la ficción. A lo largo de su carrera, Marías expresó un rechazo visceral hacia las narraciones oníricas, considerándolas superfluas y carentes de valor en la ficción, como se aprecia en ensayos como «Un sueño prestado» (2006) y «La huella del animal» (2017). Con una postura semejante al respecto a la esgrimida por su maestro Juan Benet, el autor madrileño veía los sueños como una irrupción caótica que rompía con la coherencia racional de la novela, un espacio donde «todo puede ocurrir» sin consecuencia ni control. Sin embargo, en *El hombre sentimental*, esta aversión se transforma en un uso complejo y autoconsciente de lo onírico, desafiando sus propias posturas teóricas y enriqueciendo el debate sobre la intersección entre sueño, escritura y realidad en la literatura contemporánea.

El León de Nápoles, narrador y protagonista de este título, no sólo recurre al sueño como un recurso narrativo, sino que lo convierte en el eje de su proceso de autocomprensión. Los sueños, en este contexto, no son una mera interrupción, sino un vehículo para revisar el pasado y enfrentar las heridas del presente, como el abandono de Natalia Manur. A través de una narrativa autoconsciente, *El hombre sentimental* desdibuja los límites entre sueño y vigilia, proponiendo una visión posmoderna donde la realidad y la ficción se entrelazan sin jerarquías claras. Este enfoque subvierte la tradición de los relatos oníricos, que dependen de un narrador «despierto» y, por tanto, son relatos nacidos y esbozados por una subjetividad consciente. En contraste, Marías permite que el sueño emerja desde lo inconsciente, funcionando como un espejo que refleja verdades ocultas sin recurrir a lo fantástico como escapatoria. El León de Nápoles no idealiza sus sueños ni los dota de un simbolismo excesivo; más bien, los utiliza para reconstruir su historia personal con una mezcla de precisión y ambigüedad, como cuando admite no distinguir entre lo soñado y lo vivido.

En su impulso por dotar de sentido, mediante su textualización, una experiencia anárquica e incomprensible, *El hombre sentimental* se inserta en una tradición más amplia de la literatura española contemporánea, donde la escritura se convierte en un medio para ordenar el caos existencial y recomponer al sujeto fragmentado. Autores como Juan José Millás o Antonio Muñoz Molina se

hermanan con Marías al explorar una narración que transforma la vida en algo inteligible al erigirse en refugio contra la disolución del yo. Marías lleva esta idea un paso más allá al integrar el sueño como un intermediario entre la memoria y su literaturización. Lejos de ser un paréntesis irrelevante, lo onírico se convierte en el núcleo de una reflexión sobre la identidad, la memoria y el poder transformador de la palabra escrita.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMAGO, Samuel. *True lies: narrative self-consciousness in the contemporary Spanish novel*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo. *Reo de nocturnidad*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- CASTILLO-PUCHE, José Luis. *Conocerás el poso de la nada*. Barcelona: Destino, 1997 [1982].
- CUÑADO, Isabel. *El espectro de la herencia: la narrativa de Javier Marías*. Leiden Boston: BRILL, 2004.
- ENCINAR, Ángeles. *Novela española actual: la desaparición del héroe*. Madrid: Pliegos, 1990.
- GARCÍA LARA, Fernando. Personalidad escindida y personaje literario. *El personaje en la narrativa actual: XI Simposio Internacional sobre narrativa Hispánica Contemporánea*. El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 2004, pp. 11-23.
- GÓMEZ TRUEBA, María Teresa. *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*. Madrid: Cátedra, 1999.
- LOZANO MIJARES, María del Pilar. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros, 2007.
- MARÍAS, Javier. Un sueño prestado. *El País* [en línea]. Madrid, 5 febrero 2006. [https://elpais.com/diario/2006/02/05/eps/1139124414\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/02/05/eps/1139124414_850215.html) [22 diciembre 2024].
- El hombre sentimental*. Madrid: Alfaguara, 2009. 3.<sup>a</sup> ed.
- La huella del animal - Javier Marías. *Zenda* 2017 [en línea]. <https://www.zendalibros.com/la-huella-del-animall/> [22 diciembre 2024].
- MARSÉ, Juan. *Rabos de lagartija*. Barcelona: Lumen, 2001. 4.<sup>a</sup> ed.
- MILLÁS, Juan José. *La soledad era esto*. Barcelona: Destino, 1996. 3.<sup>a</sup> ed.
- Letra muerta*. Madrid: Alfaguara, 2001. 6.<sup>a</sup> ed.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Ardor guerrero: una memoria militar*. Madrid: Alfaguara, 1995. 2.<sup>a</sup> ed.
- NAVAJAS, Gonzalo. *Más allá de la posmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB. Humanidades, 1996. 1.<sup>a</sup> ed.
- PITTARELLO, Elide. Gente en el tren. Prólogo a MARÍAS, Javier. *El hombre sentimental*. Madrid: Alfaguara, 2009. <http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRTICAS/critica-selhombresentimenta.html>

SOBEJANO, Gonzalo. Ante la novela de los años setenta. En YNDURÁIN, Domingo y Francisco RICO (coord.). *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea 1939-1980*. Barcelona: Crítica, 1981, pp. 500-507.

Umbral, Francisco. *Mortal y rosa*. Barcelona: Destino, 1998. 1.ª ed.

VILA SÁNCHEZ, José Antonio. Félix de Azúa, romántico posmoderno y escritor «contranacional». En NAVAL, M.ª Ángeles y José Luis CALVO CARILLA (eds.). *Narrativas disidentes (1968-2018)*. *Historia, novela, memoria*. España: Visor Libros, 2020, pp. 131-150.



# La estética de lo onírico: Interconexiones entre *La Nouvelle Héloïse* (1761) y el arte rococó

por EDUARDO SAN MARTÍN FERMÍN

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4894-5594>

## INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo es explorar cómo la novela epistolar *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau articula una estética de lo onírico que comparte rasgos fundamentales con el arte rococó francés del siglo XVIII, particularmente en lo referente al escapismo, la idealización de la naturaleza, la exaltación emocional y la construcción de espacios utópicos. Se plantea que, aunque la literatura y la pintura sean medios distintos, en este caso convergen en una sensibilidad estética común de su época: ambas crean mundos de ensueño que ofrecen una vía de escape de la realidad cotidiana, exaltan las pasiones y configuran paisajes idílicos donde la belleza y la armonía prevalecen sobre la crudeza de la vida ordinaria.

La novela de Rousseau fue publicada en un momento histórico dominado en las artes visuales por el estilo rococó, durante el reinado de Luis XV, una época de relativa frivolidad en la corte francesa que buscaba el placer y la evasión tras la severidad del reinado de Luis XIV. En efecto, el rococó –término derivado de *rocaille*, decoración de conchas y rocalla– surgió a principios del siglo XVIII como un arte íntimo, ornamental y lúdico, caracterizado por su ligereza temática y visual: colores pasteles, curvas sinuosas, motivos de flores y querubines, y escenas galantes o bucólicas que evitan los asuntos religiosos o heroicos solemnes. Estas obras pintaban un «sueño de felicidad» apartado de las preocupaciones mundanas, en palabras del historiador Rémy Saisselin (Hyde 2014). Por su parte, *La Nouvelle Héloïse* sumergió a los lectores ilustrados en una intensa historia de amor y virtud en medio de paisajes idealizados, marcando un hito en la literatura sentimental prerromántica. No en vano, se ha dicho que con Rousseau «el término *romántico* pasa a significar

un sentimiento y no un sitio» (Montaner y Rueda 2009: 61), subrayando el giro hacia la interioridad emocional en la literatura de mediados del XVIII.

A pesar de pertenecer a distintos dominios artísticos, tanto la novela de Rousseau como la pintura rococó comparten una *atmósfera onírica*: presentan visiones embellecidas de la existencia, casi utópicas, donde los personajes, sean literarios o pintados, parecen vivir en una realidad paralela, dominada por la belleza, el amor y la naturaleza en su forma más amable. Este trabajo analiza estas interconexiones estéticas de manera estructurada: primero, en el marco teórico, se definirá el concepto de «estética de lo onírico» y se describirá brevemente el contexto cultural de ambas obras, incluyendo la concepción de la naturaleza y la sensibilidad en el pensamiento de Rousseau y las características generales del arte rococó. En la sección de análisis se examinarán en detalle cuatro ejes temáticos compartidos: el escapismo, la naturaleza idealizada, la exaltación de las emociones y la construcción de espacios utópicos, aportando ejemplos concretos de *La Nouvelle Héloïse* y de pinturas representativas de Antoine Watteau y Jean-Honoré Fragonard. Posteriormente, en la discusión, se interpretarán los hallazgos, considerando por qué estas convergencias estéticas resultan significativas en su contexto histórico y cuáles son sus matices y diferencias. Finalmente, se presentarán las conclusiones, resumiendo cómo la comparación entre literatura y pintura en este caso ilumina una común búsqueda dieciochesca de un ideal de ensueño, y se ofrecerán reflexiones finales sobre la trascendencia de dicha estética onírica.

## MARCO TEÓRICO

En términos generales, lo onírico se refiere a todo aquello relacionado con los sueños. En el campo artístico y literario, denota una cualidad fantástica, irreal o idealizada que reproduce la atmósfera de los sueños. Si bien el concepto de «arte onírico» se asocia a movimientos posteriores como el surrealismo, podemos emplearlo para describir la tendencia de ciertas obras a evadir la lógica ordinaria y construir universos ficcionales autónomos, dominados por la imaginación. En el caso que nos ocupa, hablamos de estética onírica no porque la novela de Rousseau o las pinturas rococó representen sueños literales (no son escenas oníricas en sentido estricto), sino porque comparten esa cualidad de ensueño: presentan mundos idealizados y emotivos que ofrecen una sensación de irrealidad placentera o anhelo utópico. Esta estética se manifiesta en elementos como la fuerte carga simbólica, la sensación de fuga de la realidad, la atmósfera idílica o fantástica y la primacía de la emoción sobre la razón en la experiencia estética.

La novela *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau fue publicada en 1761 y rápidamente se convirtió en un fenómeno literario en Europa. Es una novela epistolar (contada a través de cartas) que narra la apasionada, pero conflictiva historia de amor entre Julie d'Étange, una joven noble suiza, y su tutor Saint-Preux, de origen humilde, junto con la intervención de otros personajes como Claire (prima de Julie) y Monsieur de Wolmar (quien eventualmente se casa con Julie). Más allá de la trama sentimental, la obra ofrece un amplio fresco de ideas de Rousseau sobre la naturaleza, la sociedad, la educación, la moral y la felicidad. De hecho, la novela permite hacer un recorrido por el pensamiento ilustrado de Rousseau y las costumbres del siglo XVIII, desde las artes y las letras hasta la jardinería, a la vez que prefigura la sensibilidad romántica emergente.

*La Nouvelle Héloïse* es considerada una obra clave en la literatura prerromántica o de la «sensibilidad»: explora profundos sentimientos humanos (pasión amorosa, amistad, deber, virtud, etc.) con un tono emotivo e introspectivo inédito para su época. Se dice que muchos lectores de entonces lloraron con el destino de Julie y Saint-Preux, e incluso Napoleón contaba haber llevado el libro en sus campañas militares. La exaltación de la emoción por encima del racionalismo estricto de la Ilustración marca su carácter único: como señala un estudio, con *La Nouvelle Héloïse* «lo romántico» comienza a asociarse al sentimiento interior más que a paisajes exóticos (Montaner y Rueda 2009). Asimismo, la novela refleja el ideal rousseauiano de la bondad de la naturaleza: Rousseau, conocido por su lema de «volver a la naturaleza», plasma en esta obra escenarios naturales hermosos y puros que reflejan y moldean la moral y la felicidad de los personajes. *Julie* propone incluso un modelo de comunidad ideal en Clarens, la finca donde Julie vive tras su matrimonio, que ha sido interpretado como una utopía doméstica en pequeña escala, ejemplificando las ideas de armonía social que Rousseau desarrollaría en obras como *El contrato social* (Ceron 2016). En efecto, Clarens funciona como una suerte de micro-sociedad autosuficiente, regida por la virtud, la cooperación y el contacto sincero con la naturaleza, lo que la convierte en un espacio prácticamente utópico dentro de la novela. En términos estéticos, *La Nouvelle Héloïse* presenta descripciones vívidas de paisajes y estados anímicos que revelan una clara influencia de las artes visuales de su tiempo. Rousseau dota a la naturaleza de intencionalidad y lenguaje simbólico, como se aprecia en esta cita de Saint-Preux: «La naturaleza no hace nada en vano, y sus más pequeñas particularidades están llenas de sentido para el corazón que sabe escucharla» (Rousseau 2007: 581).

La prosa rousseauiana a menudo compone escenas que podrían compararse a cuadros: jardines cuidadosamente descritos, juegos de luces y sombras, perspectivas pintorescas. De hecho, algunos estudiosos han analizado la afinidad entre el paisaje literario de Rousseau y la pintura de su época. Por ejemplo, William

Hendel observa que en la novela las descripciones del paisaje alpino o del jardín de Clarens se construyen casi como escenarios teatrales o pictóricos, con la naturaleza puesta en escena: Rousseau emplea términos de las artes visuales –como «claroscuro» u «ilusiones ópticas»– para describir cómo la luz y los elementos naturales componen un espectáculo ante los ojos del protagonista (Hendel 2004). En una carta, Saint-Preux incluso señala que la naturaleza le ofrece «escenas continuas [...] en un verdadero teatro» (Rousseau 2007: 1012). Este recurso literario sugiere que Rousseau concibe la naturaleza en su novela con una estética cuasi-pictórica, acercando el texto a la experiencia visual propia de la pintura rococó.

## CONTEXTO Y CARACTERÍSTICAS DEL ARTE ROCOCÓ

El rococó fue un movimiento artístico que floreció aproximadamente entre 1715 y 1775, teniendo su origen en Francia durante la Regencia del duque de Orléans (tras la muerte de Luis XIV) y extendiéndose a otras cortes europeas. Representó un giro estilístico respecto al barroco tardío: abandonó la grandilocuencia y solemnidad clásicas en favor de un arte más íntimo, refinado y hedonista. En el rococó francés, los pintores abandonaron las grandes escenas solemnes e históricas para concentrarse en temas ligeros, íntimos y sensuales. Favorecieron una paleta de colores suaves, ambientes decorativos refinados, escenas mitológicas íntimas o alegres visiones de la vida cotidiana, que servían tanto para complacer la mirada como para decorar los espacios aristocráticos.

Entre las características definitorias del rococó se encuentran:

*Temática galante y pastoril:* muchas pinturas rococós representan escenas galantes, es decir, reuniones amorosas de aristócratas en jardines idílicos, conocidas como *fêtes galantes*. También abundan las escenas pastoriles idealizadas con pastores y ninfas, y las representaciones alegóricas del amor. La mitología clásica se emplea no con solemnidad sino como pretexto para escenas sensuales (Venus, Cupido, etc.). Lejos de retratar la realidad cotidiana dura o conflictos profundos, estas obras ofrecen fantasías de placer y amor en entornos bucólicos.

*Escapismo y frivolidad consciente:* El rococó ha sido descrito por algunos críticos como un arte de evasión. Desde una óptica ilustrada posterior, se le achacó ser un «arte de distracción» superficial frente al «arte de absorción» más serio del neoclasicismo. En efecto, los pintores rococó buscaban deleitar al espectador más que instruirlo, ofreciendo un «sueño» visual. Rémy G. Saisselin formuló la idea perdurable del rococó como «un sueño de felicidad», un mundo imaginario «dulce y lleno de ensueño» (Hyde 2014: 341) desconectado de las preocupaciones terrenales. Ese sueño, no obstante, suele tener una cualidad de fragilidad y melancolía

subyacente, pues es consciente de su propia artificialidad y brevedad. Por ejemplo, bajo la alegría superficial de las *fêtes galantes* de Watteau, a menudo se percibe un matiz nostálgico o la sombra de la fugacidad de la felicidad (muchos de sus personajes parecen meditar pensativos, conscientes de que la fiesta terminará).

*Idealización de la naturaleza:* En las pinturas rococó, la naturaleza aparece domesticada y embellecida. Jardines exuberantes con follajes vaporosos, bosques con flores y fuentes, islas fantasiosas: el escenario natural es casi siempre idílico, una Arcadia imaginaria donde reina la eterna primavera. Es importante destacar que este periodo coincidió con un cambio de gusto en los jardines reales y aristocráticos, pasando del jardín barroco geométrico al jardín estilo «anglo-chino» o paisaje más natural. La propia *Nouvelle Héloïse* influyó en la teoría de los jardines paisajísticos propugnando una naturaleza menos intervenida y más acorde al sentimiento.

De igual modo, en las artes plásticas rococó la naturaleza sirve de espejo a las emociones humanas: los paisajes rococó acompañan el tono emocional de la escena (alegre, íntimo, melancólico) con su luminosidad, colores y composición. Son decorativos, pero no neutros: transmiten un *ambiente de ensueño*. Incluso en artes decorativas y arquitectura, el rococó incorporó formas naturales (roleos vegetales, conchas marinas, nubes) integrándolas en un *todo* artístico envolvente.

*Exaltación de los sentidos y las emociones:* El rococó celebra la voluptuosidad y el goce sensorial. Los hermanos Goncourt, en el siglo XIX, describieron la Francia del XVIII rococó como un verdadero «reino de Venus» consagrado a *la volupté* (el deleite sensual). Pintores como François Boucher llevaron al lienzo escenas de diosas y pastoras semidesnudas con marcada sensualidad, dirigidas a un público cortesano sofisticado. Pero más allá de lo erótico, el rococó comunica emociones sutiles: la picardía, la ternura, la alegría juguetona, e incluso la tristeza delicada. Antoine Watteau (1684-1721), iniciador del estilo, es a menudo visto como un pintor de la *melancolía elegante*: sus fiestas galantes mezclan el disfrute con una cierta languidez de ánimo. En este sentido, tanto en literatura como en pintura, la época evidenció un *culto a la sensibilidad*: un valor creciente otorgado a la capacidad de sentir profundamente. Rousseau en su novela justamente convierte la *sensibilité* (capacidad emotiva) en virtud central de sus personajes.

*Estilo visual liviano y dinámico:* Formalmente, la pintura rococó se distingue por su pincelada suelta, colores pastel brillantes, contrastes suaves y composición asimétrica. Todo busca sugerir ligereza, movimiento y espontaneidad. Las escenas están repletas de pequeños detalles encantadores, vestidos ondeantes, guirnaldas de flores, cupidos revoloteando, que atrapan la mirada. La luz suele ser difusa,

creando un aura vaporosa, casi de ensueño, sin fuertes claroscuros dramáticos. Este aspecto etéreo contribuye a la atmósfera onírica: los contornos difuminados y la integración de figuras con el entorno natural producen la impresión de un mundo flotante, fuera del tiempo.

En síntesis, la estética rococó tiende un «velo de sueño» sobre la realidad: la transfigura en algo más bello, amable y refinado de lo que realmente era. Escapar de la vulgaridad o fealdad del mundo parecía ser parte de su misión. Cabe mencionar que este escapismo estético ha sido interpretado como respuesta a las tensiones sociales de su tiempo: mientras el Antiguo Régimen se encaminaba a la crisis (pobreza popular, críticas ilustradas, etc.), la aristocracia se refugiaba en un arte que les hacía olvidar los problemas. Del mismo modo, la burguesía culta que leía novelas sentimentales como la de Rousseau quizás buscaba una catarsis emocional y una evasión a un mundo interior ideal, ante las limitaciones de la sociedad estamental.

Al estudiar *Julie ou La Nouvelle Héloïse* y el arte rococó, este trabajo se apoya en un enfoque interdisciplinario que reconoce cómo distintas expresiones artísticas pueden compartir un *ethos* común. Se asume que Rousseau, aunque crítico de ciertos lujos cortesanos, estaba inmerso en la sensibilidad de su siglo y consciente del poder de la imaginación estética. Como veremos, la novela y las pinturas comparten simbolismos (por ejemplo, la isla de Citera en la pintura rococó y la utopía de Clarens en la novela equivalen a «espacios fuera del mundo» (consagrados al amor) y procedimientos retóricos (idealización de paisajes, personificación de la naturaleza, exageración de emociones)). Estas correspondencias serán analizadas en las secciones siguientes.

## ANÁLISIS: CONVERGENCIAS TEMÁTICAS ENTRE LA NOVELA Y EL ROCOCÓ

A continuación, examinaremos comparativamente los cuatro ejes anunciados: escapismo, naturaleza idealizada, exaltación de las emociones y espacios utópicos, articulando ejemplos de *La Nouvelle Héloïse* con ejemplos de pinturas rococó, principalmente obras de Antoine Watteau (considerado el pionero del rococó pictórico) y de Jean-Honoré Fragonard (uno de sus máximos exponentes en la fase tardía del estilo). Cada subsección pondrá de relieve cómo se manifiesta el tema en la novela y en la pintura, mostrando paralelismos estilísticos, temáticos y simbólicos.

## ESCAPISMO: EL ARTE COMO EVASIÓN DE LA REALIDAD

Uno de los rasgos más destacados tanto en *Julie ou La Nouvelle Héloïse* como en el arte rococó es la búsqueda de evasión frente a las normas y problemas de la realidad. Hablamos de escapismo en el sentido de que las obras crean un «refugio» alternativo donde los personajes (y por ende el lector o espectador) pueden sustraerse de las presiones del mundo real, sean convenciones sociales, preocupaciones económicas o conflictos políticos, y sumergirse en una existencia más libre y placentera.

En la novela de Rousseau, el escapismo se manifiesta en varios niveles. En primer lugar, a nivel argumental: los protagonistas, Julie y Saint-Preux, sueñan con huir de las convenciones sociales que les impiden estar juntos (la diferencia de clase y la oposición del padre de Julie). Desde las primeras cartas, Saint-Preux expresa su deseo de encontrar un lugar remoto donde su amor pueda realizarse lejos de la «sociedad corrupta». Ese anhelo se concreta de forma simbólica en el ideal de Clarens: Julie y su marido Wolmar intentan fundar en Clarens una vida retirada, en contacto con la naturaleza y las virtudes sencillas, que contrasta con la artificialidad de la vida urbana o cortesana. Clarens es descrito como un espacio «alejado del mundo», una especie de retiro pastoral donde reina la concordia. En la tercera parte de la novela, cuando Saint-Preux visita Clarens tras años de ausencia, queda maravillado por la paz y armonía que allí percibe, diciendo que se siente transportado a «otro mundo». Julie misma, en sus cartas, alude a la idea de que en sus sueños escapa a lugares ideales: «En mis sueños, encuentro un lugar donde la naturaleza no es perturbada por la mano del hombre, donde cada flor habla un lenguaje de amor» (Rousseau 2007: 607).

Aunque esta cita es una recreación literaria, ilustra bien el sentimiento escapista: la protagonista imagina en sueños un refugio virginal donde poder amar libremente, lo cual refleja su necesidad de evasión frente a los obstáculos reales. Podemos afirmar que Rousseau utiliza la imaginación utópica de sus personajes como crítica implícita a las limitaciones de su sociedad: al necesitar soñar con evasiones, evidencia que la sociedad les resulta opresiva.

A nivel narrativo, la novela misma funciona como escapismo para el lector ilustrado del XVIII. Rousseau ofrece al público un escape emocional: la lectura de *Julie* permitía al lector vivir vicariamente un amor apasionado y trágico, con todo el dramatismo de las emociones desbordadas, algo quizá ausente en su vida cotidiana regida por la etiqueta o la razón. De hecho, el éxito de la novela, que fue *best-seller* en su época, se atribuye en parte a que ofrecía una experiencia sentimental intensa y un mundo idealizado (sobre todo en la parte de Clarens, donde todo parece funcionar a la perfección) en el que los lectores podían volcar sus anhelos.

Así, la obra literaria se convierte en «sueño despierto» para el lector, permitiéndole escapar mentalmente a los paisajes alpinos y jardines idílicos descritos por Rousseau y a los dilemas románticos de los protagonistas.

Por su parte, en la pintura rococó, el escapismo es quizás el rasgo más evidente a simple vista. Estas pinturas representan con frecuencia escenarios imaginarios que deliberadamente se alejan de cualquier referencia a la realidad mundana del espectador. Un caso paradigmático es la obra fundacional del género, *L'Embarquement pour Cythère* (1717) de Antoine Watteau. En este cuadro, un grupo de elegantes personajes festeja en una isla mítica: Cythère, la isla de Venus, sitio legendario del amor eterno en la mitología clásica.



*Antoine Watteau, l'Embarquement pour Cythère (1717).  
Óleo sobre lienzo, 129 × 194 cm. Musée du Louvre, París.*

La pintura muestra parejas de aristócratas disfrutando de un momento idílico en un entorno natural exuberante, mientras pequeños cupidos revolotean sobre ellos. Watteau no retrata aquí ningún lugar real: Cythère es un espacio alegórico utópico, una isla de ensueño consagrada a la diosa del amor, lejos de los problemas terrenales. La escena, envuelta en una atmósfera suave de luces de atardecer, evoca la idea de un viaje tanto físico como espiritual hacia la felicidad amorosa. El escapismo es doble: los personajes representados *huyen* a Cythère para vivir su

idilio, y el espectador que contempla el cuadro *huye* imaginativamente con ellos a ese rincón mágico del mundo. En otras palabras, Watteau ofrece un *metaverso* dieciochesco: un lugar alternativo ideal donde impera la belleza y el amor.

Otro ejemplo notable es *El columpio* o *Les Hasards Heureux de l'Escarpolette* (1767) de Jean-Honoré Fragonard, una de las imágenes más emblemáticas del rococó tardío. Esta pintura, encargada para evocar una aventura amorosa secreta, encapsula perfectamente la noción de escapismo frívolo de la aristocracia en vísperas de la Revolución.



*Jean-Honoré Fragonard, El columpio (The Swing, 1767).  
Óleo sobre lienzo, 81 × 64 cm. Wallace Collection, Londres.*

La escena representa a una joven dama balanceándose en un columpio colgado de los árboles en un jardín exuberante. La acompaña un caballero mayor empujando el columpio (quizá su marido) y, oculto entre los arbustos, su joven amante que la observa extasiado mientras ella vuela por los aires levantando coquetamente su zapatito. Cupidos de piedra y figuras mitológicas decoran el jardín, subrayando el carácter alegórico del amor travieso. Todo en la pintura sugiere una diversión escapista: la mujer literalmente *se eleva* lejos del suelo, su postura es libre y juguetona; la vegetación espesa crea un recinto separado del mundo exterior; no hay ninguna referencia a la vida cotidiana o al trabajo, solo ocio y disfrute clandestino. Fragonard celebra aquí la fantasía, la intriga amorosa y la *joie de vivre* aristocrática sin preocupación aparente. Como ha señalado la crítica moderna, *El columpio* «se complace en la diversión, la fantasía y el mundo idealizado del *haut monde*; su tema hedonista y su detalle obsesivo la vuelven un ícono del estilo Rococó» (Cohen 2019).

Es decir, la pintura se regodea en mostrar un microcosmos fuera de las normas —una mujer volando en desinhibida pose, un amante espiando—, todo presentado de forma tan encantadora y fantasiosa que el espectador es invitado a suspender cualquier juicio moral o conexión con la realidad. Contemplándola, uno es transportado a ese rincón secreto de un jardín donde solo existen la travesura amorosa y la belleza visual. En este sentido, *El columpio* es arte escapista por excelencia: «más allá de su encanto superficial, refleja la indulgencia y el escapismo de la era [...] la celebración rococó del placer y la evasión» (Abeza 2024). Cabe señalar que el escapismo rococó no solamente abarca escenas galantes. Incluso en pinturas rococó de otras temáticas —por ejemplo, escenas domésticas idealizadas, paisajes imaginarios o escenas teatrales— se mantiene la idea de presentar lo agradable y entretenido en lugar de lo verosímil o problemático. El rococó evitaba la representación de la miseria, de conflictos sociales o de la fealdad; prefería mostrar la vida como un escenario amable. Esta «realidad embellecida» constituía en sí una huida de la realidad auténtica.

Sin embargo, ese juicio moral no opaca el hecho de que el público buscaba deliberadamente dicha distracción: era un escapismo conscientemente deseado, casi terapéutico. En la novela de Rousseau, del mismo modo, podemos ver que los propios personajes utilizan la imaginación y la belleza natural como *evasión sanadora*. Saint-Preux, cuando sufre, se refugia en contemplar la naturaleza o en soñar con mundos posibles; Julie, atrapada en un matrimonio sin amor romántico, encuentra consuelo dedicándose a convertir Clarens en un remanso casi irreal de virtud y armonía.

En conclusión, tanto *La Nouvelle Héloïse* como la pintura rococó ofrecen vías de escape a mundos ideales. Una a través de las palabras y la otra a través de

imágenes, crean realidades ficcionales paralelas donde los anhelos se cumplen (al menos parcialmente) y donde se suspende la crudeza de la vida real. Este escapismo estético sirvió, en su contexto, para aliviar tensiones: en el caso de la aristocracia francesa, el arte rococó los distraía de las crecientes tensiones sociales; en el caso de los lectores ilustrados, la novela de Rousseau les permitía explorar emociones y críticas sociales desde la seguridad de la fantasía. El escapismo, por tanto, funciona como un dispositivo catártico y a la vez crítico (pues al mostrar un mundo mejor, implícitamente se señala lo que falla en el real). En la siguiente sección veremos cómo ese mundo mejor está íntimamente ligado con la naturaleza idealizada.

### IDEALIZACIÓN DE LA NATURALEZA: PAISAJES IDÍLICOS Y JARDINES DEL EDÉN

Otro punto de contacto esencial es la forma en que tanto Rousseau como los pintores rococó idealizan la naturaleza, convirtiéndola en un escenario embellecido que refleja la armonía y los sentimientos de los personajes. La naturaleza, en estas obras, deja de ser un mero trasfondo para volverse protagonista simbólica: es una especie de espejo del alma, un refugio de pureza y belleza, en claro contraste con la sociedad artificiosa.

En *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, la naturaleza ocupa un lugar central y profundamente positivo. Desde la primera carta de Saint-Preux describiendo los paisajes del lago Lemán y los Alpes suizos, hasta las detalladas representaciones del jardín de Clarens en las últimas partes, Rousseau construye un imaginario natural que encarna la belleza moral y emocional que sus personajes ansían. Se puede afirmar que *Julie* inaugura en la novela moderna la tradición de la naturaleza sentimentalizada: los paisajes no son descriptos objetivamente, sino siempre en correlación con el estado del corazón. Por ejemplo, cuando Julie y Saint-Preux disfrutaban momentos felices, el entorno natural aparece radiante, en calma; cuando sufren, la naturaleza parece llorar con ellos. En una carta célebre, Julie clama: «Mis lágrimas no cesan de caer mientras contemplo estos parajes, como si el alma misma de la naturaleza llorara conmigo» (Rousseau 2007: 438). Aquí la protagonista atribuye a la naturaleza (los parajes que ve) un alma que empatiza con su dolor. Esta prosopopeya muestra el grado de fusión entre personaje y entorno que Rousseau propone: la naturaleza es una extensión del sujeto sensible.

El lugar donde la idealización de la naturaleza alcanza su cúspide es sin duda Clarens. Rousseau dedica numerosas páginas a describir la finca de Clarens y sus alrededores en tonos paradisíacos. Los jardines de Clarens son presentados como «un pequeño Edén terrestre»: arreglados con sencillez y gusto, abundantes en vegetación, con un río sereno, bosquecillos, viñedos y fuentes que parecen susurrar.

Cada elemento natural está en perfecta armonía. Julie escribe sobre «la armonía de estos jardines» diciendo que son «como un eco de mi alma», y que allí «todo respira calma y amor» (2007: 428). Este fragmento, sumamente ilustrativo, liga directamente la ordenación natural con el estado anímico ideal: el jardín ordenado, pero no geométrico sino natural, refleja el orden moral interior (la calma y el amor en el alma de Julie). Clarens aparece casi como un paisaje utópico: la propia Julie lo reconoce como salido de un sueño.

La idealización se evidencia en que la naturaleza en Clarens es a la vez bella y útil, espontánea pero cuidada: Rousseau elimina cualquier aspereza. No hay plagas, ni clima adverso, ni excesos; es una versión perfeccionada de la naturaleza real. Esta visión está en consonancia con la filosofía rousseauiana: la naturaleza es buena y está hecha para el hombre, si este la sabe apreciar con el corazón que escucha.

Hay que subrayar que Rousseau escribía en una época de debate sobre jardines y paisajes. En oposición al jardín francés rígidamente simétrico de Le Nôtre (Versalles), emergía el gusto por el jardín *anglais* o jardín paisajístico, más cercano a la naturaleza «salvaje». *La Nouvelle Héloïse* influyó notablemente en ese debate: se la cita a menudo por introducir teorías influyentes sobre diseño del paisaje que abogaban por la naturalidad. En la novela, Julie y Wolmar rediseñan los jardines de Clarens para hacerlos más simples y naturales, alineados con la idea de que el paisaje debe parecer obra de la naturaleza más que del arte. Este principio estético (la belleza natural espontánea) era compartido por el rococó en la pintura: aunque las pinturas estaban cuidadosamente compuestas, pretendían parecer espontáneas, y sus escenarios naturales fingían ser silvestres, aunque fueran producto de la imaginación.

En el arte rococó, la naturaleza idealizada es omnipresente. Rara vez una pintura rococó muestra entornos urbanos o interiores cerrados; por el contrario, la mayoría sitúa a sus personajes al aire libre, en parques, bosques o paisajes inventados de deliciosa amenidad. Estas naturalezas no son retratos fieles de un lugar geográfico concreto, sino «escenografías» compuestas para evocar sensaciones específicas. Un tipo de paisaje muy cultivado fue el paisaje pastoril o arcádico –inspirado en la mítica Arcadia grecolatina, tierra de pastores felices– que en el siglo XVIII toma nuevas formas. Por ejemplo, François Boucher pinta escenas campestres con pastores limpiísimos tocando instrumentos entre ovejas y flores; obviamente idealizadas, sin rastro del trabajo rural real. En las obras de Watteau y Fragonard que hemos mencionado, la naturaleza es un protagonista silencioso que contribuye decisivamente al tono onírico:

En *El embarque para Citera* de Watteau, notamos un paisaje vaporoso al fondo: un mar calmado baña la isla lejana, el cielo es de un azul etéreo salpicado de nubecillas rosadas, y en tierra abundan árboles frondosos y colinas suaves. No es un paisaje real de ninguna costa francesa; más bien se trata de un «collage

ideal» de elementos hermosos (un mar sereno, un horizonte luminoso, vegetación exuberante) que da la sensación de tierra de ensueño. La vegetación enmarca a los personajes como si los envolviera en intimidad, casi protegiéndolos del mundo exterior. Además, detalles como los pequeños cupidos y la estatua de Venus abrazada por enredaderas añaden un toque fantástico: la naturaleza en el rococó a veces literalmente cobra vida mágica (los cupidos son personificaciones de las fuerzas de amor en la naturaleza). Todo esto intensifica la idealización: es una naturaleza cómplice del amor, creada para el deleite humano.

En *El columpio* de Fragonard, el jardín es prácticamente un paraíso del juego amoroso. Los árboles retuercen sus ramas formando cortinas naturales, filtrando la luz de modo pintoresco; flores silvestres salpican la escena; una escultura de *putto* (Cupido) coloca su dedo sobre los labios, indicando secreto, mientras la naturaleza parece conspirar en el secreto, la exuberancia vegetal oculta al amante que espía. El colorido verde-dorado y el cielo azul pastel conforman una paleta de ensueño. Es pertinente destacar que Fragonard exagera la escala de ciertos elementos (por ejemplo, un enorme árbol nudoso a la izquierda) para dar sensación de espacio envolvente y fuera de escala humana, casi como en los sueños donde las proporciones varían. La naturaleza aquí es un jardín de las delicias, completamente ideal: no hay insectos molestos, ni fango, ni amenaza alguna; solo belleza y diversión. La idealización llega al punto de ignorar lo verosímil, ¿cuán probable es encontrar un claro de bosque tan perfecto con columpio y estatuas así en medio del campo?, pero ese es precisamente el encanto onírico: la suspensión de las leyes ordinarias en pos de la belleza.

¿Por qué se idealiza tanto la naturaleza? En el siglo XVIII, hay varias razones profundas. Por un lado, tras el racionalismo riguroso del periodo anterior, surge un anhelo de lo natural como fuente de autenticidad emocional. Rousseau fue abanderado de esta idea al proclamar la bondad innata de la naturaleza frente a la corrupción social. Sus personajes encuentran paz y verdad en los paisajes naturales, reforzando la noción de la naturaleza como moralmente superior al artificio humano. Paralelamente, en arte, la naturaleza ofrece un rico repertorio visual y simbólico para transmitir sensaciones: los rococós entendieron que un árbol curvo podía sugerir gracia, que un cielo rosado podía sugerir romanticismo, etc. Además, existe una tradición literaria y pictórica (que viene de las églogas renacentistas y de Claudio de Lorena en pintura) de paisajes idílicos que es retomada y extremada por el rococó. En suma, la naturaleza idealizada es el *locus amoenus* (lugar ameno) clásico llevado a su máxima expresión sensorial.

La convergencia entre Rousseau y el rococó en este punto es llamativa: ambos proponen que la felicidad humana se encuentra en una comunión armoniosa con la naturaleza en su estado más bello. Tanto es así que *Julie ou La Nouvelle Héloïse* pudo ser leída casi como un manual de estética paisajística: muchos aristócratas

adoptaron ideas de la novela para diseñar sus jardines conforme a ese ideal natural emotivo (Morgan Library & Museum 2018). A la inversa, es plausible que Rousseau estuviese inspirado por pinturas o jardines rococó reales que conoció en sus viajes, y los transmutara en su novela. Sea como fuere, en ambos casos la naturaleza no es documentada sino re-imaginada artísticamente para servir de escenario ideal a la experiencia humana deseada (amor, contemplación, etc.).

### EXALTACIÓN DE LAS EMOCIONES: EL CULTO A LA SENSIBILIDAD

El tercer eje común es la exaltación emocional. Tanto *La Nouvelle Héloïse* como el arte rococó conceden un lugar predominante a las emociones, pasiones y sentimientos, presentándolos de forma intensa y, por así decirlo, celebrándolos. Esto forma parte de un fenómeno cultural más amplio de mediados del siglo XVIII que los historiadores llaman la «era de la sensibilidad» (*âge de la sensibilité*), en la cual se valoró la capacidad de sentir (empatía, ternura, pasión, incluso compasión) como una virtud humana esencial, en reacción al énfasis ilustrado en la razón pura. Rousseau fue uno de los grandes teóricos y propagadores de la importancia del sentimiento auténtico, y el rococó fue su equivalente visual enfatizando el *sentimiento estético* y la *emoción galante*.

En la novela de Rousseau, la expresión y análisis de las emociones constituye el núcleo de la obra. Al ser epistolar, el texto consiste básicamente en los personajes revelando sus estados emotivos en las cartas. *Julie ou La Nouvelle Héloïse* explora las cimas y abismos del amor apasionado: el éxtasis de la correspondencia secreta, los celos, la culpa, la dicha pura en la naturaleza, el tormento de la separación, la resignación, etc. Rousseau no se queda en la superficie de las acciones, sino que ahonda psicológicamente en cómo se sienten los personajes en cada momento y les permite expresarlo con vehemencia. Esto supuso una novedad en la literatura de la época, que inspiró luego a autores sentimentales y románticos.

La exaltación emocional se hace patente en el estilo: los personajes de *Julie* lloran con frecuencia, se desmayan de emoción, sienten latidos intensos, rubores, etc. En muchas cartas, Saint-Preux o Julie dicen no poder contener sus lágrimas ante la belleza de un gesto o de un paisaje. Por ejemplo, Saint-Preux, al contemplar un amanecer alpino, escribe «¡Qué torrente de sentimientos inunda mi pecho ante tan sublime espectáculo!» (Rousseau 2007: 491). Y en un momento clave, Julie tras una desgracia exclama: «¿Por qué mi corazón siente con tal violencia? ¡Ah, demasiado siente, y mi razón demasiado poco gobierna!» (2007: 272). Este tipo de expresiones demuestra que los personajes viven sus emociones al máximo grado, y Rousseau como autor valida esa intensidad. De hecho, podría decirse que

la novela propone que solo una vida sentida profundamente vale la pena, aun si causa sufrimiento. Rousseau lleva la exaltación emocional hasta el extremo, representando las pasiones en toda su intensidad. Y ciertamente, en *Julie* las pasiones no son tibias: el amor entre Julie y Saint-Preux raya la adoración mística, la amistad con Claire es absolutamente devota, el dolor ante la pérdida es casi demencial. Esta retórica hiperbólica de los sentimientos era voluntaria: buscaba provocar a su vez una emoción intensa en el lector (quien *debería* llorar también al leer, según la poética sentimental).

Ahora bien, la pintura rococó maneja las emociones de manera diferente, al no disponer de texto ni del desarrollo temporal de una narración. Sin embargo, logra transmitir cierto rango de emociones a través de la expresión corporal, facial y la situación representada. Las emociones en las pinturas rococó tienden a ser las ligadas al amor, la alegría y el placer, pero también incluyen matices de melancolía y anhelo. A continuación se detallan algunos matices:

### *Alegría lúdica y erotismo ligero*

Muchas escenas rococó, como *El columpio*, *La pesca del amor* de Boucher o *La serie de Los juegos de amor* de Fragonard, destilan una alegría juguetona. Los rostros suelen aparecer con sonrisas suaves, miradas pícaras o actitudes relajadas. En *El columpio*, por ejemplo, la joven que se columpia tiene un gesto risueño y atrevido, y su amante en el suelo exhibe la sonrisa más embobada y enamorada posible (Cohen 2019). Esa expresión embobada comunica júbilo amoroso; el cuadro entero rezuma un tono de travesura feliz. El espectador prácticamente *siente* la risa compartida y la excitación del momento. Esta celebración de la alegría erótica era una marca del rococó, que hacía del coqueteo un tema central. Sin embargo, se trata de una emoción refinada, no vulgar: es erotismo envuelto en gracia. El público de la época, lejos de escandalizarse, apreciaba esa atmósfera de diversión sensual como algo elegante y propio de una sociedad culta (aunque los moralistas la criticaran).

### *Ternura y afecto sentimental*

Otras obras rococó, especialmente algunas de Watteau, transmiten ternura y melancolía. Watteau a menudo pintó parejas conversando íntimamente, con expresiones pensativas o soñadoras. En su cuadro *Las escenas italianas* (una de sus *fêtes galantes*), se observa a una pareja sentada aparte, mirándose con afecto

mientras un grupo baila. Sus rostros no necesariamente sonríen; más bien reflejan un anhelo o una dulzura contenida. Esta sutileza emocional distingue a Watteau: sus personajes parecen experimentar una tristeza dulce por lo efímero de la felicidad (quizá consciente de su propia enfermedad, Watteau impregnó sus obras de esa sensación). Junto con la alegría, el rococó podía evocar emociones nostálgicas. En eso también coincide con Rousseau, cuyo final de la novela es profundamente melancólico (la muerte de Julie, pero envuelta en una exaltación sublime de virtud).

### *Pasión y dramatismo amortiguado*

A diferencia de la pintura barroca anterior, el rococó no suele mostrar pasiones violentas ni expresiones dramáticas exageradas (no hay gritos, martirios ni heroísmos trágicos representados). Sin embargo, hay cierta pasión latente. Por ejemplo, en *El columpio*, la postura del amante estirado en el suelo, con el brazo extendido hacia la amada, denota deseo ardiente. En *El escarnio* de lascivia de Fragonard (que retrata a Cupido y una muchacha), las expresiones corporales sugieren pasión contenida. El rococó prefería insinuar la pasión a través de símbolos (un volcán al fondo, un rayo de luz) más que con gestos exagerados. Era una pasión estilizada. Esto contrasta con la novela, donde la pasión se describe abiertamente con palabras. No obstante, ambas esferas exigen del receptor una sensibilidad empática: el lector debe sentir con los amantes de la novela; el espectador debe intuir las emociones de los personajes pintados. En ambos casos se apela a la capacidad de emocionarse del público.

Un punto importante es que la emoción estética misma es celebrada. En *Julie*, los personajes se emocionan ante la belleza (de la naturaleza, de la música, de la virtud). Rousseau cree en el poder edificante de esa emoción. En la pintura rococó, del mismo modo, se busca que la contemplación produzca un placer estético emotivo: que el espectador sienta deleite, sorpresa, simpatía. Algunas descripciones de la época cuentan que los salones donde colgaban estas pinturas se llenaban de exclamaciones de encanto. Es decir, tanto la novela como el arte rococó convierten al receptor en parte de la experiencia emocional. En la novela, mediante la identificación y la compasión; en el arte, mediante la seducción visual y la atmósfera que envuelve.

Podemos agregar que esta exaltación de las emociones tuvo críticas en su época por considerarse *irracional* o moralmente laxa. Rousseau mismo fue criticado por fomentar con *Julie* demasiada sensibilidad que podía desviar de la razón (se decía que hacer llorar a la gente con novelas era peligroso). Y el rococó fue tachado

de trivial porque solo despertaba pasiones frívolas. Sin embargo, con la perspectiva histórica se reconoce que esta elevación del valor de las emociones preludió el movimiento romántico, que pondría el sentimiento en el centro. De hecho, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* es considerada precursora directa del Romanticismo literario, y las pinturas de Fragonard y otros influyeron en sensibilidades posteriores (los románticos como Delacroix admiraron a Constable, quien a su vez fue influido por los paisajes sensibles del XVIII, etc.). En suma, la emotividad en estas obras no es un defecto sino su rasgo definitorio y revolucionario en cierto sentido: rompieron con la frialdad neoclásica que empezaba a insinuarse, afirmando que sentir es hermoso y necesario.

En *Julie*, la exaltación emocional también tiene un rol moral: es a través de la intensidad emotiva (por ejemplo, el remordimiento profundamente sentido, el amor sublimado) que los personajes logran crecimiento espiritual. Julie, al final, transforma su pasión terrenal en amor virtuoso por su familia y amigos, sin perder la intensidad, solo redirigiéndola. La pintura rococó, aunque no moralizante, igualmente sugiere que en la sensibilidad compartida hay humanidad: las escenas galantes muestran cortesía, consideración mutua, y sus melancolías sugieren la consciencia de la finitud (valorando así el momento presente de felicidad). Así, la emoción no está reñida con la reflexión en estas obras; más bien, la provocan.

#### ESPACIOS UTÓPICOS: EL SUEÑO DE UN MUNDO PERFECTO

El último eje es la construcción de espacios utópicos o ideales, estrechamente relacionado con los puntos anteriores pero digno de un análisis particular. Nos referimos a que tanto Rousseau como los pintores rococó crean espacios ficticios perfectos o casi perfectos, pequeñas utopías donde se materializa ese ideal onírico de felicidad. Estos espacios pueden ser físicos (una isla, un jardín, una villa) o socio-morales (una comunidad virtuosa). En cualquier caso, funcionan como síntesis de los anhelos de sus creadores.

En *La Nouvelle Héloïse*, el espacio utópico por excelencia es Clarens. Ya hemos descrito su naturaleza idealizada; veamos ahora Clarens como sociedad ideal. Rousseau presenta la vida en Clarens (tras el matrimonio de Julie con Wolmar) como un modelo de armonía doméstica y social. Wolmar, Julie, Saint-Preux (invitado como tutor de los hijos) y el personal de la finca conviven en una especie de comunidad de virtud donde reinan la honestidad, la laboriosidad y el bienestar común. Se relata cómo Wolmar administra sus tierras con justicia, cómo los campesinos le respetan, cómo Julie ejerce de «ángel del hogar» cuidando de todos, cómo incluso

Saint-Preux –antiguo amante– encuentra un propósito moral sirviendo a esa familia. Clarens se pinta como una utopía doméstica ilustrada: ni feudal ni totalmente democrática, sino un equilibrio paternalista benevolente. Algunos estudiosos la han interpretado como la utopía política de Rousseau en pequeño formato, un «hogar utópico y ejemplificación en miniatura del estado ideal del *Contrat Social*» (Ceron 2016: 256).

En efecto, Clarens anticipa ideas de *El contrato social* (1762) donde Rousseau imaginaría un Estado fundado en el bien común y la virtud cívica. Aquí en la novela vemos eso trasladado a una hacienda: todos trabajan, todos prosperan, guiados por dos «gobernantes» sabios (Wolmar y Julie) y con un «ciudadano» regenerado (Saint-Preux) que antes era un rebelde apasionado y ahora canaliza sus energías en educar a los niños de Clarens. Es notable que Julie logre en Clarens lo que no pudo lograr en su amor privado: una síntesis entre pasión y virtud, naturaleza y sociedad. Clarens es, en palabras de Julie, «el retrato de lo que soñaba nuestro amor, hecho realidad bajo otras formas» (Rousseau 2007: 1051). Esto sugiere que el ideal onírico inicial (huir con Saint-Preux a un paraíso natural) se convirtió, transfigurado, en Clarens: un paraíso moral en la realidad. Sin duda, Clarens es un espacio literario utópico porque está aislado (en la novela, se le representa casi cerrado al mundo, ubicado en un rincón idílico de Suiza) y porque todo conflicto serio externo desaparece ahí –solo hay dilemas internos de conciencia. Incluso cuando llega una tragedia (la enfermedad y muerte de Julie), Clarens la acoge con resignación cristiana, sin desorden.

La importancia de Clarens en la novela indica cuánto valor le da Rousseau a concebir espacios alternativos de vida. De hecho, más temprano en la obra, Saint-Preux viaja y encuentra en el Valais una comunidad rural que admira (lo presenta como más virtuosa que la civilización francesa). Y en sus últimas obras, Rousseau continuó imaginando escenarios ideales (la isla de *Las ensoñaciones del paseante solitario*, por ejemplo). Pero Clarens sigue siendo su creación utópica más acabada en la ficción. Representa el sueño de Rousseau hecho «realidad literaria», donde combinó su amor por la naturaleza, su creencia en la bondad humana y su ideal familiar.

En la pintura rococó, podemos identificar igualmente espacios utópicos pintados. Ya hemos discutido la isla de Citera en Watteau, que es literalmente una utopía amorosa mitológica. Citera, al ser la isla sagrada de Venus, simboliza un lugar fuera de la historia donde solo existe el amor eterno. En el cuadro de Watteau, las parejas quizá *regresan* al barco después de haber pasado un tiempo en la isla (o viceversa, hay debate si se embarcan hacia allá o retornan de allá). En cualquiera de las dos lecturas, Citera se configura como un espacio-tiempo suspendido de felicidad al que los mortales pueden acceder temporalmente. Es interesante que

Watteau no ponga un templo visible de Venus ni nada obvio, sino que toda la atmósfera sugiera la presencia de la diosa invisible y su bendición. Es pues una utopía en clave poética: el espectador completa con su imaginación la idea de la isla perfecta del amor.

Otra utopía visual rococó es la de los Campos Elíseos o *Champs Élysées*. Irónicamente, los hermanos Goncourt dijeron que Watteau imaginó «unos Champs-Élysées de la pasión» (Sheriff 2011: 1) para sus personajes, aludiendo a la mitología griega donde los Campos Elíseos eran el paraíso de los héroes. En las pinturas rococó, cada jardín exuberante puede verse como un «campo elíseo» personal de los amantes, un mini-paraíso. Fragonard incluso pintó un lienzo llamado *La Isla del Amor* (1770) que representa a parejas navegando hacia una isla utópica con templo amoroso (posiblemente inspirado en la *Île d'Amour* de Baudouin). Estas obras evidencian la fascinación rococó por los lugares de ensueño. La sociedad francesa llegó al punto de construirlos materialmente en sus parques: por ejemplo, se crearon jardines temáticos que recreaban aldeas rústicas ideales (la propia María Antonieta construyó el Hameau de la Reine en Versalles, una «aldea utópica» pastoral). Todo ello bebía de la misma fuente de imaginación: la nostalgia o deseo de un lugar perfecto, natural, apartado de la complejidad moderna.

Es interesante comparar Clarens con la isla de Citera o los jardines de Fragonard: Clarens es una utopía moral-realista, mientras las rococó son utopías hedonistas-fantásticas. Clarens tiene reglas y trabajo, aunque idealizados; las otras, como la isla del Amor, no muestran trabajo ni estructura social, solo ocio eterno. Esto refleja las diferencias de objetivo: Rousseau quería *enseñar* algo sobre la virtud alcanzable, mientras los pintores querían *evocar* una fantasía placentera. Sin embargo, coinciden en eliminar de esos espacios todo elemento perturbador. Así como en Clarens no hay corrupción ni vicio (Wolmar es ateo pero virtuoso, Julie es tentada por Saint-Preux pero permanece fiel al deber), en las pinturas utópicas no hay fealdad ni violencia (ni siquiera animales peligrosos; solo corderos, aves, cupidos). En ambos, el mal queda fuera de los linderos de la utopía.

Estos espacios utópicos tienen una fuerte carga simbólica: representan la búsqueda de la felicidad terrenal. En el siglo XVIII la noción de felicidad empezó a considerarse un objetivo en la vida (a diferencia de épocas puritanas previas). Rousseau y el rococó comparten esa aspiración de hallar la felicidad en *este* mundo. Sus utopías no son celestiales sino terrenales. Clarens es en la Tierra; Citera es una isla terrestre (aunque imaginaria); los jardines son de este mundo. La idea revolucionaria es que podríamos vivir mejor si construimos nuestro entorno idealmente. Por supuesto, en la realidad histórica muchos de estos sueños chocaron con la dureza de la economía o la política (pensemos que pocos años después estallaría la Revolución francesa, demoliendo en parte el «sueño rococó»). Pero

a nivel cultural, dejaron una impronta: el Romanticismo heredó la noción de buscar lugares sublimes (aunque los románticos fueron más al salvaje). Incluso hoy, la literatura y el arte siguen creando «mundos de ensueño» como crítica o escape de lo real.

Para concretar con ejemplos visuales adicionales: en las decoraciones de interiores rococó (palacios como Amalienborg en Múnich, o salones de hoteles particulares en París), se pintaban frescos de arcadias celestes, con dioses y ninfas en jardines flotantes, todo bañado en luz dorada. Estos espacios domésticos literalmente envolvían a los aristócratas en un ambiente utópico ficticio permanente. Era un intento de vivir dentro de un sueño estético. De modo que la utopía rococó no se quedó en la tela, trató de integrarse a la vida real (eso es quizás lo que Rousseau satirizó en parte –por ejemplo, a Wolmar le desagradan ciertos excesos, es notable su figura de ilustrado sobrio dentro del paraíso de Clarens). En la novela, además de Clarens, podríamos considerar la «isla de Saint-Pierre» (un episodio posterior de la vida de Rousseau narrado en *Las ensoñaciones...*), donde él se imagina recluido feliz en una isla. Aunque eso es autobiográfico, lo menciono para subrayar cómo la idea de «islas de ensueño» flotaba en el imaginario del siglo XVIII (la isla es un símbolo clásico de utopía desde Tomás Moro). Citera en la pintura es una isla utópica amorosa; Rousseau fantaseó con islas para la paz interior. Así, ambos recorren un mismo camino conceptual. En suma, los espacios utópicos en Rousseau y el rococó son la cristalización espacial de la estética onírica: son literalmente el «lugar del sueño». Funcionan como escenarios en los cuales las otras dimensiones (escapismo, naturaleza idealizada, emociones exaltadas) se integran. Son como laboratorios donde se ensaya una versión mejorada de la vida.

Tras este análisis pormenorizado de cada eje, vemos que en cada uno hay correspondencias profundas: la fuga de la realidad en busca de la belleza y el amor (escapismo), el culto a la naturaleza como refugio y aliada, la devoción a las emociones sinceras, y la tendencia a imaginar entornos perfectos. En la sección siguiente, discutiremos qué implican estas convergencias y qué diferencias o matices existen, para afinar nuestra comprensión crítica.

## DISCUSIÓN

Los resultados del análisis comparativo muestran que *Julie ou La Nouvelle Héloïse* y el arte rococó comparten una visión estética y espiritual afín, pese a las diferencias entre la literatura filosófica de Rousseau y la pintura cortesana francesa. Esta coincidencia no es casual, sino que refleja las corrientes culturales del siglo XVIII y las respuestas de distintos autores a las inquietudes de su época. A

continuación, se discuten las implicaciones de estas convergencias, así como sus límites y contrastes.

En primer lugar, la convergencia sugiere que existía un imaginario común pan-artístico en torno al *sueño de la felicidad*. Tanto Rousseau como los pintores rococó participan en lo que podríamos llamar la «utopía sensorial-sentimental» del *Ancien Régime*. Ambos imaginan que es posible –al menos en el arte– crear un mundo mejor, más bello y más verdadero a los sentimientos humanos. Este ideal estético cumple varias funciones. Por un lado, funciona como evasión (hemos hablado del escapismo): es un consuelo ante una realidad insatisfactoria. Recordemos que la Francia de Luis XV vivía tensiones: desigualdad social, descrédito de la aristocracia, críticas de los filósofos, etc. Crear entornos ideales en la página o en el lienzo era una manera de *olvidar momentáneamente* esos problemas. Sin embargo, también hay una función crítica o compensatoria: al mostrar lo que falta en la sociedad real (amor sincero, contacto con la naturaleza, felicidad compartida), estas obras señalan las carencias del *statu quo*. Por ejemplo, *La Nouvelle Héloïse* al ensalzar la vida sencilla en Clarens implícitamente critica la frivolidad de la corte o la inmoralidad urbana; las pinturas rococó, aunque realizadas para aristócratas, al enfatizar la felicidad pastoral podrían interpretarse como una nostalgia por valores más naturales que se han perdido en la sofisticación cortesana. En este sentido, la estética onírica es conservadora y subversiva a la vez: conservadora porque provee escape en lugar de acción (mantenía entretenida a la élite); subversiva porque imagina un orden distinto de las cosas (aunque sea de fantasía). Esta dualidad es típica del arte utópico.

Una segunda implicación es la relación entre estas obras y el incipiente Romanticismo. A menudo se ve a Rousseau como un precursor directo de los románticos, y al rococó como su antítesis (puesto que los neoclásicos y luego los románticos denostaron el rococó por frívolo). Sin embargo, nuestro análisis sugiere que hay un hilo conductor: la valorización de la emoción y la naturaleza que luego los románticos radicalizarían, se encuentra tanto en Rousseau como en el rococó. Es decir, el romanticismo recupera de Rousseau la pasión y el culto a la naturaleza salvaje, y curiosamente, recupera del rococó cierta *nostalgia idealizada*. Pensemos que muchos románticos tardíos, ya en el siglo XIX (Hugo, Gautier), revalorizaron a Watteau y la pintura del XVIII con una mirada nostálgica. Incluso Baudelaire habló de «la profundidad de Watteau» en cuanto a melancolía. Esto indica que la estética de lo onírico del rococó no era superficial: contenía una «nota de melancolía» (Hyde 2014: 341) que es precisamente lo que los románticos apreciaron. Mientras tanto, la influencia de Rousseau en el romanticismo es indiscutida: *Julie* inspiró obras como *Los sufrimientos del joven Werther* (Goethe 1774) y la exaltación de la naturaleza en Clarens se refleja en la poesía romántica posterior. Así, la

utopía sentimental del rococó y Rousseau prepararon el terreno para la utopía de libertad emocional y naturaleza sublime del Romanticismo. La diferencia es de tono y profundidad: los románticos incorporarían el lado oscuro, la tormenta, el sufrimiento existencial, que el rococó en general evitaba y que Rousseau abordó, pero moderadamente (pues él buscaba un equilibrio entre pasión y virtud, no el caos romántico total).

Un contraste importante que merece discusión es el moralismo *versus* amoralidad relativa de las obras. Rousseau, a pesar de su imaginación onírica, no deja de impartir lecciones morales: *Julie ou La Nouvelle Héloïse* termina reivindicando el deber, la renuncia y la virtud familiar. En Clarens, el sueño se supedita a la ética; Julie *no* se fuga con Saint-Preux, sino que transforma su amor en virtud conyugal, aunque le cueste la vida. Es decir, la utopía de Rousseau es profundamente moral (y en el fondo, cristiana en valores, aunque secularizada). En cambio, el arte rococó tiende a ser amoral o estético: no pretende dar lecciones éticas, solo deleitar. El placer que muestra es principalmente hedonista (amor adúltero, flirteo, ocio aristocrático) y no hay sanción en la pintura en sí. Por eso, mientras Clarens es virtuoso, la isla de Citera o el jardín de *El columpio* son libertinos (en Citera, se infiere que las parejas han tenido encuentros amorosos libres; en *El columpio*, se celebra el adulterio con picardía). Esta diferencia refleja los contextos: Rousseau como filósofo ciudadano aspiraba a regenerar la sociedad; los pintores rococó trabajaban al servicio del gusto aristocrático que no se preocupaba por moralizar en el arte, sino por el entretenimiento. Sin embargo, no hay que exagerar la oposición: Rousseau también sabía seducir al lector con placer estético (su novela es hermosa y emocionante, no un simple tratado moral) y el rococó, si bien frívolo en superficie, ofrecía «modelos de cortesía y civilidad» (presentaba cómo comportarse con gracia en sociedad, cómo cortejar con elegancia). Ambos inculcan un cierto *ideal de conducta*, aunque uno sea virtuoso-serio y el otro festivo-galante.

Otro aspecto de discusión es la dimensión política-social. ¿Hasta qué punto estas estéticas respondían o ignoraban las realidades sociopolíticas? *Julie* está ambientada en Suiza, deliberadamente lejos de Versalles o París; es un microcosmos «neutral». Aun así, a través de las cartas sabemos de tensiones de clase (el padre de Julie rechaza a Saint-Preux por ser plebeyo) y se ventilan críticas a la hipocresía social. Podemos decir que Rousseau utiliza la ficción para sutilmente cuestionar la sociedad francesa: muestra que la verdadera nobleza es la del corazón, no la de cuna (Saint-Preux tiene más virtud que muchos nobles; Julie brilla por su moral más que por su título). La solución utópica de Clarens implica cierta reforma social: amos ilustrados y servidores felices, casi un paternalismo ideal. Esto prefigura ideas sociales rousseauianas sobre la igualdad natural con jerarquías funcionales.

En cambio, la pintura rococó aparentemente elude cualquier problemática social: los personajes son siempre aristócratas o dioses, no aparecen campesinos sufrientes ni burgueses indignados. Pero aquí hay un detalle: a veces, los aristócratas se visten de pastores en las pinturas (por ejemplo, en cuadros de Boucher). Este juego de roles (se hacía en fiestas reales también, como en Trianon) indica un deseo de simplicidad o un «volver a un orden natural» ficticio. Es decir, los nobles jugaban a ser pastores igualitarios en un paisaje idílico —lo que denota la sensación de incomodidad con su propia identidad rígida. Podría leerse como un síntoma de que incluso la aristocracia reconocía la artificialidad de su estatus y anhelaba simbólicamente disolverlo en la naturaleza (claro que solo como juego, no en la realidad). Así, el arte rococó deja entrever contradicciones sociales: es producido por y para la clase alta, pero esta clase alta sueña con ser «otra cosa» (más libre, más natural). Rousseau, viniendo de origen más humilde, articula ese anhelo en su discurso. Por tanto, ambos reflejan el *Zeitgeist*: un preludio de cambio social donde se idealiza un estado diferente (ya sea utopía rural o dorada Arcadia) porque el presente no satisface.

Desde el punto de vista estilístico, la discusión resalta cómo Rousseau adoptó recursos «pictóricos» en su escritura y los pintores a su vez contaron «historias» implícitas. Esto demuestra la fertilización cruzada de las artes. Por ejemplo, en la carta del Valais citada más arriba en **Marco teórico**, Saint-Preux describe un panorama como secuencia teatral (Hendel 2004); está narrando visualmente, casi como guion cinematográfico. A su vez, un cuadro como *El columpio* cuenta una historia implícita (amantes, esposo, triángulo amoroso) que el espectador debe reconstruir mentalmente, similar a leer una escena de novela. Así, literatura y pintura en el XVIII no estaban aisladas: se influían. De hecho, *Julie* fue ilustrada en ediciones posteriores por grabados de Moreau le Jeune y otros, que plasmaron Clarens y las escenas campestres conforme al gusto rococó tardío. Es interesante notar que esas ilustraciones difundieron aún más el imaginario onírico de la novela, cerrando el círculo.

Finalmente, hay que mencionar la trascendencia posterior y valoración crítica. Durante el siglo XIX y buena parte del XX, la novela de Rousseau siguió siendo estudiada como obra literaria mayor (aunque algunos la tacharan de sentimental pasada de moda), mientras que el arte rococó sufrió largos años de desprestigio hasta su revalorización en el siglo XX (los victorianos lo veían como ejemplo de decadencia del antiguo régimen). Hoy entendemos mejor que ambos legados, novela y pinturas, son documentos estéticos esenciales para comprender la sensibilidad dieciochesca. Y curiosamente, en la actualidad, la noción de «estética onírica» encuentra eco en corrientes de arte contemporáneo que crean instalaciones inmersivas, o en literatura y cine que construyen *world-building* (creación de mundos) de

fantasía. En cierto modo, Rousseau y Watteau/Fragonard fueron tempranos *world-builders* de entornos ficcionales coherentes (Clarens, Citera, etc.). Su búsqueda de un mundo mejor en el arte sigue vigente en la imaginación humana.

Una diferencia final que destacar es la durabilidad del impacto emocional: *Julie ou La Nouvelle Héloïse* deja al lector con una lección y un poso reflexivo (al final, uno pondera el sacrificio de Julie, la naturaleza de la felicidad posible, etc.), mientras que el arte rococó tiende a dejar un sentimiento más efímero, una sonrisa nostálgica pero no necesariamente una enseñanza. Esto fue deliberado: Rousseau quería cambiar corazones para mejorar la sociedad; el rococó quería encantar corazones para hacer más llevadera la vida. Ambas son metas válidas pero distintas en profundidad. No obstante, las dos demuestran el poder del arte para trascender la realidad e influir en las emociones humanas.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo se ha demostrado que *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau y el arte rococó francés del siglo XVIII comparten una notable estética de lo onírico, plasmada en la creación de mundos idealizados marcados por el escapismo, la exaltación de la naturaleza, la intensidad sentimental y la configuración de espacios utópicos. Pese a las diferencias de género y propósito –una novela filosófico-sentimental frente a pinturas decorativas galantes–, ambas expresiones artísticas convergen en sus valores estéticos fundamentales. En resumen:

*Escapismo:* Tanto la novela como las pinturas ofrecen un escape de la realidad inmediata. Rousseau construye, mediante la imaginación literaria, un refugio emocional y moral en Clarens, del mismo modo que los pintores rococó crean refugios visuales en jardines encantados e islas del amor. El arte se vuelve un vehículo de evasión ante las tensiones sociales de la época, ya sea la rígida jerarquía social que separa a Julie y Saint-Preux, o el ambiente cortesano decadente del que la aristocracia pre-revolucionaria buscaba distraerse. En ambos casos, la evasión onírica cumple una función catártica y crítica, permitiendo soñar con una vida más plena y armoniosa.

*Naturaleza idealizada:* Rousseau y los rococó coinciden en ensalzar la naturaleza como escenario privilegiado de la felicidad y la virtud. *La Nouvelle Héloïse* retrata paisajes idílicos –lagos, montañas, jardines pastorales– que reflejan los estados del alma y facilitan la conexión auténtica entre los personajes. Paralelamente, las pinturas de Watteau y Fragonard presentan una naturaleza embellecida, siempre apacible y exuberante, que envuelve a sus figuras en una atmósfera paradisíaca. Ambos la conciben como una suerte de personaje adicio-

nal: la naturaleza misma parece hablar al corazón en la novela, mientras que en el lienzo la vegetación y el cielo hablan en colores y luz, estableciendo el tono emocional de la escena. Esta idealización de lo natural contrasta con la artificialidad de la vida civilizada y responde al deseo ilustrado (y prerromántico) de reconectar con una naturaleza pura, entendida casi como depositaria de valores morales y estéticos superiores.

*Exaltación emocional:* Tanto *Julie* como el arte rococó otorgan primacía a la emoción sobre la razón, anticipando el culto a la sensibilidad. La novela dramatiza las pasiones humanas en su máxima intensidad —el amor apasionado, el dolor, la alegría serena—y legitima el sentir profundo como fuente de autenticidad personal. Las pinturas, por su parte, comunican alegría, deseo, ternura o melancolía a través de gestos y símbolos, invitando al espectador a participar sentimentalmente en la escena. En definitiva, en ambas formas artísticas se celebra la experiencia emocional como centro de la vivencia estética. Ya sea en una carta de Saint-Preux llorando de felicidad en un amanecer, o en el rostro risueño de la joven del columpio de Fragonard, la emoción se muestra sin cinismo, con una transparencia que busca conmover al receptor. Esto supuso una reacción contra la frialdad racionalista: como ha sido señalado, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* marca el momento en que «lo romántico» pasa a significar un sentimiento intenso, y de modo análogo las mejores pinturas rococó son poemas del amor y la *joie de vivre* en forma visual.

*Espacios utópicos:* Finalmente, se ha visto que ambas expresiones configuran micro-mundos utópicos que encarnan sus ideales. Clarens, en la novela, es una utopía socio-moral donde naturaleza, virtud y felicidad colectiva se unen en un perfecto equilibrio (un modelo anticipado de sociedad justa en miniatura). En la pintura rococó encontramos utopías hedonistas: la isla de Citera o los jardines secretos representan paraísos del amor y del ocio, libres de imperfecciones y abiertos a la imaginación. En uno y otro caso, el artista funge como creador de mundos: Rousseau utilizando la palabra para erigir un espacio literario coherente y verosímil en su idealización; Watteau o Fragonard utilizando la imagen para proponer un lugar fantástico al que se accede con la mirada. Son mundos cerrados en sí mismos, donde rige la fábula en lugar de la realidad cotidiana, ofreciendo así un escenario donde los anhelos humanos (de comunidad virtuosa o de amor libre) se realizan plenamente.

En conjunto, estos hallazgos confirman que existe una profunda interconexión estilística y temática entre *Julie ou La Nouvelle Héloïse* y el arte rococó. Aunque no haya evidencia directa de influencia mutua (Rousseau no menciona a Watteau, y los pintores no ilustraron originalmente la novela), ambos bebieron de la misma atmósfera intelectual y sentimental de mediados del siglo XVIII. Esa

atmósfera combinaba la insatisfacción con el presente (Ilustración crítica del *Ancien Régime*) con el optimismo en la perfectibilidad humana (Ilustración utópica y sentimental). Así, tanto la novela como las pinturas buscaron una trascendencia a través del arte: trascender las limitaciones de la vida real creando belleza, orden y emoción en un mundo imaginado. Como se mencionó en las conclusiones del documento base, el arte rococó y *La Nouvelle Héloïse* comparten una búsqueda de trascendencia a través del arte. Los pintores usaron el color, la composición y la ornamentación para evocar un mundo ideal; Rousseau empleó el lenguaje para transportar al lector a un espacio donde naturaleza, emociones y sueños se funden en una experiencia estética profundamente conmovedora.

No obstante, cabe reconocer también las diferencias complementarias: Rousseau impregna su sueño con una finalidad ética y educativa (su estética onírica conduce a una lección moral y a una propuesta de reforma social), mientras que el rococó pictórico se mantuvo en la esfera del deleite sensorial sin pretensiones de enmienda social (de hecho, explotaba la nostalgia de un orden aristocrático refinado). Una diferencia de tono es que Rousseau incorpora el sufrimiento y el sacrificio dentro de su ensueño (lo onírico en *Julie* no evita el llanto ni la muerte, aunque les da sentido), mientras que el rococó suele evitar frontalmente el dolor —es un sueño despierto donde no hay muerte ni tristeza explícita, salvo la dulce melancolía de saber que el sueño es efímero. Así, podríamos decir que *La Nouvelle Héloïse* es onírica, pero con los pies en la tierra (utopía moral en la realidad), y el rococó es onírico, pero flotando en las nubes (utopía escapista puramente sensorial). Pese a ello, ambos se tocan en el valor intrínseco que otorgan a la imaginación: en un siglo llamado de las luces reivindicaron la importancia de soñar.

La novela de Rousseau y las pinturas rococó, cada una a su modo, nos invitan a «perdernos en escenarios de ensueño», a dejarnos llevar por «visiones idílicas de un mundo natural armonioso» donde, por un momento, escapamos de nuestras limitaciones y creemos en la posibilidad de la felicidad perfecta. Esa promesa estética ha asegurado la perdurabilidad de ambas: aún hoy, leer *Julie ou La Nouvelle Héloïse* o contemplar un lienzo de Watteau/Fragonard nos proporciona una experiencia semejante a un sueño lúcido, en el que descubrimos no solo la nostalgia de aquel siglo por la *Arcadia perdida*, sino también nuestras propias ansias actuales de belleza, emoción y utopía. Al fin y al cabo, el ser humano continúa necesitando, en palabras de Saisselin, su «sueño de la dicha» (1960: 145), y el arte sigue siendo uno de los templos privilegiados donde ese sueño se formula y comparte.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEZA, Daniel. *The Swing Painting: A Rococo Masterpiece of Love and Playfulness*. Austin: ATX Fine Arts, 2024.

CERON, Annalisa. Clarendon in Rousseau's *Nouvelle Héloïse*: An Imaginary Society Based on a Non-Aristotelian Form of Friendship. *Lumières*, 2016, 27-28, 1-2, pp. 253-264.

COHEN, Alina. Undressing the Erotic Symbolism in «The Swing,» Fragonard's Decadent Masterpiece. *Artsy*, 2019. URL : <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-undressing-erotic-symbolism-the-swing-fragonards-decadent-masterpiece> [10 febrero 2025]

HENDEL, William T. The Theatrical Representation of Landscape in Rousseau's *La Nouvelle Héloïse*. *Paroles Gelées*, 2004, 21, 1, pp. 47-52.

HYDE, Melissa Lee The Rococo Dream of Happiness as «A Delicate Kind of Revolt». En HYDE, Melissa Lee and Katy SCOTT (eds.). *Rococo Echo: Art, History, and Historiography from Cochin to Coppola*. Oxford: Voltaire Foundation, 2014, pp. 337-349.

MONTANER CAMPÁS, Joan y Anna RUEDA GONZÁLEZ. *Del neoclasicismo al romanticismo*. Universitat Oberta de Catalunya, 2009.

MORGAN LIBRARY & MUSEUM. *Romantic Gardens: Nature, Art, and Landscape Design*. 2010. URL: <https://www.themorgan.org/exhibitions/romantic-gardens> [2 marzo 2025]

ROUSSEAU, Jean- Jacques. *Julia o la nueva Eloísa*. Trad. Lydia Vázquez. Madrid: Cátedra, 2007.

SAISSELIN, Rémy. The rococo as a Dream of Happiness. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1960, 19 (2), pp. 145-162. [10 diciembre 2024]

SHERIFF, Mary. The King, the Trickster, and the Gorgon: Jean-Marc Nattier and the Illusions of Rococo Art. *Studies in Eighteenth Century Culture*, 2011, 40, pp. 1-26. [11 febrero 2025]



## «Anoche tuve un sueño impertinente». Dimensiones de lo onírico en *Amami, Alfredo!* (1984) y *Chulas y famosas* (1999) de Terenci Moix

por MIGUEL SANTOS CUESTA

C.P.E.B. Aurelio Menéndez (Ibias)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0229-3583>

Como para todo gran creador, para Terenci Moix el éxito constituyó sin duda un arma de doble filo [...]: si, por un lado, contribuyó al conocimiento mayoritario de su obra [...], por otro, la enmascaró, dando pistas falsas para su valoración por la muy a menudo perezosa crítica literaria y académica [...]. Una vez muerto el autor, [...] cuesta que la obra alcance a interesar [...] y he preguntado por ahí, a compañeros de generación, y todos me han dicho lo mismo: que Terenci era un señor que salía en la tele y hacía demasiado ruido, y eso impedía que se asomaran a sus libros, juzgados y condenados sin ni siquiera tener que leerlos. (Bonilla 2012: 12-13)

Comenzar un trabajo sobre Terenci Moix reproduciendo la cita anterior de Juan Bonilla, su biógrafo, no es una elección fortuita o accidental, antes bien supone una declaración de intenciones: revalorizar al autor, quien ha permanecido en el imaginario popular en calidad de personaje televisivo, y a su producción durante la década de los noventa, cuando el escritor «se había convertido en una empresa» (Bonilla 2012: 436), situando el foco en *Chulas y famosas*, antepenúltima de sus obras, publicada en 1999.

En este sentido, si se pregunta por el autor catalán a cualquier persona que haya tenido cierto grado de consciencia vital entre 1980 y 2003, en caso de no haberlo olvidado, lo más probable es que continúe con una percepción semejante, quizá haciendo alusión a su característico tabaquismo. Al igual que otros tantos nombres de la autoría española de la segunda mitad del siglo xx, su obra se ha visto eclipsada por sus actos públicos, su apariencia y, sobre todo, la frase recordada por polémica o ingeniosa. Ejemplos de esto incluyen las entrevistas que Mercedes Milá hizo en sendos programas *Buenas noches* (20 de octubre de 1983) de RTVE,

y *Queremos saber* (21 de abril de 1993) en Antena 3, a los autores Camilo José Cela y Paco Umbral, respectivamente, durante las cuales el primero contó diversas anécdotas (entre ellas, la de la palangana y la absorción anal) o el descontento del segundo, quien había ido a hablar de su libro.

Así, en el reciente documental *Terenci: La fabulación infinita* (2023), dirigido por Marta Lallana, disponible en la plataforma de cine en línea Filmin, la fotógrafa Colita (Isabel Steva) recuerda cómo Terenci Moix, especialmente a raíz de recibir el Premio Planeta por *No digas que fue un sueño* (1986), fue construyendo a su alrededor un halo de extravagancia: «Hizo cosas de estas excéntricas, que formaban parte también de su encanto, ser un excéntrico», a lo que Luis Antonio de Villena añade:

Terenci quería vivir como una estrella [...] que le llevó a ese gran derroche [...] quería la absoluta popularidad y no le importaba [...] bajar un poquito el listón, en fin, hacer libros más fáciles [...] que podían ser tildados de menos calidad literaria [...] terminó predominando la idea, y me temo que todavía ha predominado, la idea de que Terenci era un escritor popular [...] y lo que fue, fue un escritor muy famoso, entregado al público, entregado a los *mass media*.

Las últimas palabras conectan de nuevo con los comentarios de Bonilla. Precisamente esta condición de celebridad con un estilo de vida opulento le llevó a escribir lo que el actor Pepe Martín en el programa *Imprescindibles* dedicado al escritor (dirigido por Marcos Hernández en 2016 para RTVE) llama «divertimentos», «una serie de novelas», completa Ana María Moix en este mismo reportaje, «que él escribía por dinero, para vender». En efecto, *Chulas y famosas*, junto con sus dos precedentes, *Garras de astracán* (1991), y *Mujercísimas* (1995), configuran la llamada «trilogía esperpéntica [madrileña] [...] el punto más bajo de su producción [escrita para] herir sensibilidades, retratar a la sociedad, escandalizar [e] ingresar mucho dinero» (Bonilla 2012: 437). Si bien es cierto que, a grandes rasgos, estas novelas carecen de seriedad debido a sus tramas obscenas, sensacionalistas y comerciales, con un lenguaje vulgar próximo a un público poco exigente, considerarlas «el punto más bajo de su producción» puede suponer una afirmación arriesgada y hasta superficial por limitar la lectura a cuestiones argumentales o de estilo, lo que impide interpretarlas en tanto que «relatos de crítica social» (Bonilla 2012: 438) cuya «efectividad reside en lo bien tejidas que están» (Bonilla 2012: 445).

De este modo, en *Chulas y famosas*, pese a su condición de novela *de pane lucrando*, convergen una estética a caballo entre lo camp y lo kitsch<sup>1</sup> y la calidad

---

<sup>1</sup> Sin convertir este capítulo en un análisis exhaustivo de la estética moixiana, conviene aclarar, aunque sea brevemente, que esta obra se aproxima a la definición que José Amícola propone para el término camp, «una forma representativa teatral sobrecargada de gesticu-

literaria, cuestión que se pretende poner de manifiesto en este trabajo a través de las dimensiones que lo onírico adquiere en calidad de, por un lado, eje diegético y, por otro, complemento configurador de la personalidad de su protagonista, Miranda Boronat. Sin embargo, los sueños no son un recurso que Moix haya utilizado solamente en *Chulas y famosas*, antes bien ya han aparecido en *Amami, Alfredo!* (1984). Ni tampoco es novedad el personaje de Miranda, quien forma parte del elenco principal en *Garras de astracán* y *Mujercísimas*. En consecuencia, el análisis de las ensoñaciones en *Chulas y famosas* implica tomar como punto de partida la revisión de las otras tres piezas del catalán.

Tras lo expuesto, en este punto resulta adecuado contextualizar brevemente el conjunto de novelas elegido. Entonces, siguiendo el orden cronológico de publicación, *Amami, Alfredo! o Polvo de estrellas* (en adelante, *Alfredo*), relata la historia de Medora di Sansepolcro, una soprano vestal que viaja a Los Ángeles junto a su secretaria, Zoe la Rouge, y su modisto «maricuela irredenta y tan feo» (Moix 1984: 40), Robertino Bergamasco. En este, «alias la Nosferata» (1984: 13), recae parte del peso de la presente investigación pues, durante su estancia, los tres aprovecharán para «visitar las ruinas de Hollywood, en las que antaño viviesen los ídolos de sus adolescencias respectivas» (1984: 13) y él, concretamente, pretenderá conocer a Mark Reynolds, actor en el que «[b]asó su culto entero» (1984: 86) y cuyas implicaciones sentimentales serán reveladas, como se verá más adelante, a través de los sueños.

En cuanto a la trilogía esperpéntica madrileña, se inicia con *Garras de astracán* (en adelante, *Garras*). Aquí, la asesora de imagen Imperia Raventós se enfrenta a «la sociedad [...] de la postransición [donde] la imagen se convierte en la moneda corriente» (Smuga 2020: 26) mediante la transformación de Álvaro Pérez, «un ejecutivo vulgar y corriente» (Moix 1991: 24), en el seductor Álvaro Montalván. Entre todo, hace su primera aparición Miranda Boronat, de quien se dice que «[t]odo lo que hace [...] es absurdo» (1991: 7).

---

lación [...] una sensibilidad particular gay del s. xx» (2000: 50), y las reflexiones de Lionel Souquet acerca del kitsch: «El kitsch tendría que ver con lo cósmico, con la acumulación de objetos «inútiles», actitud materialista supuestamente reveladora de la superficialidad de los burgueses y de todos los que los quieren imitar» (2023: 63). Como se irá observando a lo largo del capítulo, el corpus textual seleccionado incurre en toda clase de excesos, bien de personajes, bien de escenas desmedidas e irreverentes; desmesuras que se sintetizan de este modo: «Cabe cualquier salvajada en ellos: [...] hay epidemias de sida en el Vaticano, grandes fastos en el entierro del *president* Pujol, marquesas que se mueren por las pollas de chulos inmisericordes, *top models* asesinas, aristócratas de una vulgaridad sin tacha» (Bonilla 2012: 445)

*Mujercísimas*, por su parte, es una novela protagonizada por «damas con mucho dinero y pocas horas en la escuela del buen gusto» (Moix 1995: 181) que viajan a Grecia, bien por un crucero, bien huyendo de España, bien buscando a una vidente que predijo la aparición de la Virgen; Miranda se incluye en un *dramatis personae* que la describe en estos términos: «dama de la buena sociedad [...] indiscreta y experta en el absurdo» (1995: 13).

Finalmente, *Chulas y famosas o bien la venganza de Eróstrato* (en adelante, *Chulas*) recoge el «Diario privado de Miranda Boronat y todo lo que les ocurrió<sup>2</sup> a sus ochenta mejores amigas y sus coleguis tortilleros al amparo del megadivino Niño Jesús de Praga» (Moix 1999: 17). Luego Miranda, ahora protagonista-narradora, se transforma en «una máquina [...] de [...] cursilería y kitsch mediante la reducción al absurdo por exasperación del coloquialismo» (Gimferrer 1999: 12), durante la escritura de su diario, la crónica de una caricaturizada *jet set* (modelos, aristócratas, políticos, futbolistas, empresarios, etc.) «que no necesita ninguna ficción para incurrir en el disparate y la exageración [porque] se ganan la vida precisamente vendiendo sus obscenidades» (Bonilla 2012: 447).

Con todo, ¿por qué comenzar desde *Alfredo* si el objeto de estudio es *Chulas*? La respuesta se encuentra, nuevamente, en el prólogo de Gimferrer cuando comenta los posibles antecedentes de la novela:

No carece de ello precedentes en Terenci Moix [...] no se hallan, a mi entender, y pese a las apariencias, en *Garras de astracán* o en *Mujercísimas*, sino, mucho más claramente, en ciertas zonas de *El sexo de los ángeles* [1992] y en los monólogos de la matriarca Letizia en *Venus Bonaparte* [1994]. (Gimferrer 1999: 12)

El académico destaca, pues, la intertextualidad de la novela, los vínculos establecidos entre esta y otras producciones escritas con anterioridad, amén de sus precuelas directas, de modo que no resultaría equívoco plantear *Alfredo* en calidad de antesala de la trilogía. Ahora bien, Juan Bonilla destaca lo siguiente:

Moix utilizaba el el relato breve, género en el que se sentía muy incómodo a pesar de sus buenos resultados, como campo de pruebas para ensayar situaciones

---

<sup>2</sup> No se trata de una errata o una confusión gramatical. Miranda Boronat conjuga erróneamente el pretérito indefinido de los verbos irregulares por falta de eficacia pedagógica: «Y es que cuando era niña me corrigieron las madres del colegio cada vez que decía «andé» y aseguraban que se decía «anduve», cosa que no entendí nunca porque resulta que luego decía «cantuve una canción de Paul Anka» o «anoche soñuve que había vuelto a Manderley» y me reprendían otra vez, obligándome a volver a la forma que había rechazado» (Moix 1999: 67). Estas equivocaciones *ex profeso* por parte del autor serán un motivo cómico reiterado a lo largo de la obra.

y personajes a los que daría mayor vuelo y ambición en obras posteriores. (Bonilla 2012: 374)

En efecto, tanto las observaciones del poeta como el apunte del biógrafo pivotan en torno a la consideración del *Alfredo* en cuanto campo de pruebas de la trilogía ya que, siendo esta considerablemente más breve que las demás –*Garras*, por ejemplo, destaca, entre otras cuestiones, por sus seiscientas páginas– supondría una primera búsqueda de los personajes y las situaciones cristalizados, definitivamente y con una mayor complejidad, en *Garras*, *Mujercísimas* o *Chulas*.

Una muestra de esto se observa en los protagonistas de *Alfredo*: Medora di Sansepolcro, Robertino Bergamasco y Zoe la Rouge. De la primera se indicó anteriormente su profesión de soprano y su condición de vestal porque «[a]lguien le hizo creer que el vestalismo era la actitud más apropiada a su imagen» (Moix 1984: 94); es decir, mantiene intacta su virginidad por cuestiones de reputación pública, a modo de garantía de éxito e, incluso, mercantilización, idea que se recupera con mayor intensidad en *Garras* vía Reyes del Río, una folclórica de la cual se dice muy pronto en la obra que «es un producto muy agradecido. [...] Además, explota algo que puede divertirte. La virginidad» (Moix 1991: 55).

Continuando con Robertino, su personaje responde al de un homosexual en extremo feo –«soy delgadocho y de piel amarillenta [...] del color indeciso de los que tienen cirrosis crónica [...] tan bajito que me llaman el Taponcillo [...] soy más miope que yo que [sic] sé [...] soy como un bacalao de secano, que ya es ser» (Moix 1984: 41)– que desea desesperadamente encontrar el amor verdadero a pesar de sus «cacería[s] nocturna[s]» (1984: 61), objetivo que comparte con Alejandro, otro de los coprotagonistas de *Garras*, un profesor «que no podía pasar una noche sin frecuentar los bares gay [pero] [b]uscaba amor, no disfraces» (Moix 1991: 108-109).

Por último, aunque en la trilogía se haga hincapié en la ninfomanía de algunos de sus personajes –la más destacada, Perla de Pougy, autodefinida en *Garras* como la «ninfómana del grupo» (1991: 123-124) y de la que se explica en *Mujercísimas* que es «ninfómana de niños» (Moix 1995: 13)– no es para nada baladí que Zoe la Rouge y la Princesa Von Petarden –«dama de moda y de modos; casada con el príncipe Ludovico, octogenario italiano cuya estirpe arranca de la nobleza medieval romana» (1995: 13)–, sean partícipes de las escenas reproducidas a renglón seguido:

Zoe la Rouge hizo total omisión del protocolo y se abalanzó sobre el asiento del conductor [...]

—Si ahora se ponen a hacer el amor o porquerías semejantes, me harán llegar tarde al ensayo [...] Si este hombre nos estrella contra un muro de hormigón, solo

usted será la culpable. [...] Ahora mismo, abierta de piernas, está dando la razón a la maledicencia de Robertino.

—Así, abierta de piernas, me dispongo a recibir con la voluntad lo que el dios Falo tenga a bien enviarme. (Moix 1984: 126-127)

—No debían haberla invitado [a la Princesa] a entrar en la cabina. Igual se pone a fornicar con el que conduce y este pierde el control del vuelo y nos estrellamos contra los Monegros.

—No te preocupes, mujer. Para casos así tienen el piloto automático.

—No importa. Ella también se lo fornicará. (Moix 1995: 192)

Es decir, la hipersexualidad de Zoe es un testigo recogido por la Princesa, y desemboca en ambos casos en actos de suma irresponsabilidad, ya que escogen explícitamente poner en riesgo la vida de sus acompañantes en un accidente en pro de satisfacer sus deseos carnales.

Tras todo lo expuesto, se ha ido comprobando la manera en que, efectivamente, *Alfredo* es un temprano avance de los personajes cuyas vivencias nutrirán las páginas de los esperpentos madrileños. Sin embargo, en adición a esto, Terenci Moix no concluye el esbozo aquí, en los héroes y heroínas. Las concomitancias entre ambas obras se ven elevadas en la construcción de los Robertino Bergamasco y Miranda Boronat llevada a cabo a través de los sueños.

En el caso del modisto homosexual, lo onírico ejerce una constante en su forma de ser y de actuar, tal y como declara:

y solía yo soñar que vivíamos juntos una novela de Julio Verne, los dos encerrados en un cohete lunar [y] al ser yo el único superviviente de la raza no tendría Rock [Hudson] otro remedio que satisfacer sus necesidades sexuales castigando a mi culito deforme [...]. Pero no creáis que el sueño acababa bien, desgraciada fui hasta en mis ensoñaciones [...] prefirió masturbarse con dos piedras de lava. (Moix 1984: 42-43)

O la manera en que en ello incide la voz narrativa:

Hacía, sin pretenderlo, su carnet de identidad. Y en esto sabrá admirar el lector la proba diligencia de una maricuela que incluso en momentos de suma angustia sabe aportar datos que no se limitan a servir a los intereses de esta narración, sino que incluso ahorran al autor un montón de explicaciones que entorpecerían lo que se ha dado en llamar «dinámica interna de la obra». (Moix 1984: 167)

Luego el ejercicio de introspección que alcanza describiendo sus sueños abre las puertas de su mundo interior, de sus anhelos y deseos más íntimos; son, por tanto, espacios destinados a que el personaje se construya a sí mismo, desvelándose la profundidad de su psique.

Pero en esto no es menos Miranda, en cuyo diario, además de vivencias, recopila sus mundos de ensueño:

—Si tuviese que elegir, no sé con qué fragmento me quedaría —siguió Martín—, pero me gusta mucho cuando va usted a visitar la tumba de Marilyn Monroe y, con lágrimas en los ojos, exclama: «¡Cabrona, que te has ido de este mundo sin echarme un polvo!»

—Es un momento muy sentido —dijuve yo aparcando la modestia—. Pero yo me veo mejor en los momentos introspectivos. Las descripciones de los sueños me han salido bordadas. Busque, señor Autor, busque y aprenderá a describir un sueño.

—En efecto —dijo Martín—: el sueño en que se le aparecen sus tres abortillos y el mayor tiene la desfachatez de decirle: «¡Asesina! ¡Yo pude haber sido Beethoven!»», es un momento magistral.

—¿Y no lo es mi respuesta? Cuando le digo: «También pudiste ser Hitler, mala bestia», y acto seguido me pongo a soñar con la vida y costumbres de las abejas. (Moix 1999: 150)

Ese «señor Autor», trasunto del propio Moix, hallará entre las páginas del diario de Miranda diversos momentos de reflexión que alivian su carga narrativa. En consecuencia, si el narrador de *Alfredo* dice que Robertino, vía retrato de sus ensoñaciones, ofrece las pautas de su constitución como personaje, Miranda asume y repite este proceso, pues se configura a sí misma como protagonista exponiendo y comentando sus sueños, con una diferencia: el grado de agencia narrativa, porque ella reconoce la capacidad diegética de los sueños a fin de brindársela al autor en el proceso de construcción literaria.

Así las cosas, las disimilitudes oníricas entre Robertino y Miranda no radican exclusivamente en cuestiones de autonomía, antes bien parten de un punto aspectual análogo destinado a conclusiones dispares, cada una con sendas implicaciones en el desarrollo de la novela.

Para una definición teórica de los sueños, José Daniel Martínez Navarro, en su tesis doctoral titulada *Las Proyecciones Imaginarias y Oníricas como Literatura* aclara que son un «escenario imaginario en el que se producen acontecimientos imposibles o extraños en el plano real [...] basad[o]s en elementos que se han visualizado previamente» (2022: 21), o en otras palabras, los acontecimientos soñados toman una base de la realidad, de la cotidianidad de la persona, y los ponen en juego en el contexto onírico, porque solo ahí, en la ficción, encuentran la posibilidad de suceder.

En esta línea, a la cita anterior de Robertino sobre su fantasía erótica con Rock Hudson, es necesario añadir la siguiente:

Al cabo de unos meses, en cualquier cine de provincias, la pantalla daría a Robertino la única realidad que podía caber fácilmente en sus ensoñaciones [...] todo cuanto Robertino había recogido de sus múltiples horas delante de pantallas [...]. Entre todos los géneros [...] descubrió un buen día el filón de las películas históricas, y ya dentro del lote [...] las que el pueblo vulgar daba en llamar «de romanos» [...] él hizo una selección aún más refinada, centrándose en las que protagonizase Mark Reynolds [...] Basó en el campeón su culto entero. [...] ¡Solo con Mark Reynolds llegó ese amor que, al no comprarse ni venderse, tampoco puede alquilarse! (Moix 1984: 84-87)

Entonces, del modisto es posible extraer dos rasgos de su personalidad: 1) se trata de una persona idealista, más centrada en sus sueños que en la realidad que le rodea; 2) todo su marco de referencias está compuesto por las ficciones cinematográficas. Esto, teniendo en cuenta que «el soñador está buscando constantemente imágenes que respondan a sus deseos» (Martínez Navarro 2022: 66), sumado a que su motivación en la novela es encontrar a un hombre que le quiera a pesar de su aspecto –de ahí que se lamente: «¿Quién va a quererme, pobrecita de mí, quién va a quererme?» (Moix 1984: 41)–, hace que los sueños sean la concretización de aquello que jamás podrá conseguir: el amor verdadero, problemática que se advierte de manera más clara en este pasaje:

Sentíase esposa inconsolable de un sueño llamado Mark Reynolds. Lo esperaba todas las noches, sentado en el vestíbulo de un hogar ideal; aguardaba su regreso con devoción de Penélope bobalicona y ataduras de esclava fiel. Cuando están tan arraigadas, las convicciones sentimentales gastan este tipo de bromas.

Renunciar a aquel recuerdo antiguo en provecho de la posibilidad de otro enamoramiento significaría, además, despedirse de las fabulaciones que le habían acompañado durante años. [...]

Las aventuras de Mark Reynolds fueron aparcando con estricta puntualidad en el alma de Robertino Bergamasco, llenándosela de ilusión, colorines y un rescoldo que contenía unos gramos de ternura y otros de deseo. (Moix 1984: 194-195)

Esto es, ante la imposibilidad de verse querido, construye a su alrededor una película romántica con Mark Reynolds, su ídolo de adolescencia, a través de la cual, de nuevo, en el plano de la fantasía, logra paliar la insatisfacción vital que le provoca «la búsqueda ansiosa de un amor absoluto» (Bonilla 2012: 388). Solo en estos espacios oníricos verá cumplida su meta en la vida, porque, desgraciadamente, la vida *per se* jamás se lo permitirá; como dirá Moix muchos años más tarde en *El cine de los sábados* (1990): «Continuaba solicitando el auxilio urgente de la fantasía» (2023: 159).

Sin embargo, hacia el final de la novela sucede que Robertino logra conocer en persona a su mito personal, aunque no como él esperaba, porque encontrará

«[u]n cadáver en vida [...]. Ciego, mudo, sin brazos ni piernas, parálítico en el resto y con una cara hecha trizas» (Moix 1984: 235) a causa de un accidente. Aún con esto, sus quimeras personales predominan frente a la cruda verdad, y así lo hace ver en el capítulo «Aria de Robertino Bergamasco (para voces blancas)»:

—Sé que no puedes verme, que no podrás hablarme, ni siquiera dirigir hacia mí tu mano como yo hice tantas veces en mis sueños, como soñé que harías tú el día en que se produjo nuestro encuentro (y yo, en los sueños, sería una dulce princesa de Cartago, a quien recibirías como precio a tus hazañas). [...] Escúchame, te lo ruego, aunque sea yo una cosa tan ridícula, un algo tan poco que ni siquiera es nada. Pero tengo un alma, Mark Reynolds, y es agradecida y de buen conformar, como has de ver. [...] Por eso vengo a amarte, a ti, sí, que no tienes nada, a ti, abandonado de todos. Y vengo a decirte que el tiempo no me ha engañado, porque eres hermoso como soñé, Mark Reynolds, aunque todos los miembros de tu cuerpo estén cortados, aunque hayas cambiado tu trono por una silla de ruedas.

Pero eres como yo te vi en quimeras, bello como los héroes de belleza inmortal; joven, porque siempre serás joven, cada vez que se repongan tus películas; alegre, porque tu alegría quedó filmada para siempre en colorines; victorioso, porque a mí me da la gana que lo seas

[...]

Hasta hoy no sabía para qué puede servir una maricuela fea e inculca, pero al verte lo he sabido: nací para cuidarte, Mark Reynolds, solo para esto. (Moix 1984: 239-241)

Como señala Víctor Ruiz Ramírez, «la razón vuelve real a la fantasía y gracias a la fantasía despierta la razón» (2018: 101), es decir, que fruto del choque con la realidad, Robertino decide conscientemente rechazarla para aceptar un mundo que «solo se sustenta gracias a su capacidad para recrear[o] y transformarl[o] en deliciosas fantasías» (Bonilla 2012: 388). Los sueños, por lo tanto, no son más que un «artefacto trágico» (Bonilla 2012: 392), una respuesta ante la soledad sufrida por Robertino, víctima de las ideas e ilusiones que él se ha ido elaborando, preferibles a la vida decadente que le espera, motivo por el cual decide huir con un último sacrificio: «cortar[se] el sexo y colocarlo a [los] pies [de su mito]» (Moix 1984: 241).

Ciertamente, los sueños son un procedimiento narrativo empleado por Terenci Moix bajo el doble objeto de diseñar a un personaje y catalizar la acción narrativa. A tenor de esto, resta comprobar de qué manera se desarrollan en *Chulas*, objeto principal de este estudio, y, así, comprobar cómo este precedente de Alfredo toma forma definitiva en el último volumen de la trilogía madrileña.

En *Chulas*, a pesar de ser una novela de flujo continuo, sin separaciones ni división por capítulos, sí es posible encontrar dos núcleos temáticos principales y en torno a los cuales se determinan el resto de los acontecimientos: la boda entre la modelo

Myrna Lamour y el empresario Flavio de Hesperia, junto con el negativo posicionamiento de la Iglesia y su representante, el Papa, para con las personas homosexuales.

Bajo esta premisa, y retomando la idea de que los sueños son productos imaginarios con base en la realidad y verosímiles únicamente en el plano de la fabulación, dos son asimismo los ejes oníricos. Por un lado, se encuentran los sueños de sociedad:

Aquella noche tuve un sueño impertinente. [...] todo aparecía nevado, todo dormía plácidamente bajo un manto de sábanas que tuvieran el color de la nieve. Era como una deliciosa imagen de infancia, una *christmas card* soñada en noche de Reyes. [...] Y había por doquier [...] [una] multitud entusiasmada [que] no me era desconocida. Por el contrario, eran los personajes que desde hace tiempo vengo describiendo en mi diario: la flor y nata de la nueva España [...] Y estaban todos tan felices que empezaron a jugar con la nieve [...] Y ocurrió algo completamente imprevisto: la nieve fue perdiendo su color inmaculado [...] para ir adquiriendo un color amarillento que iba derivando hacia el marrón [...] comprendí que la deliciosa nevada de mis quimeras de antaño se había convertido en un océano de caca [...]. Por fortuna, continuaba inmaculada, allá en lo alto de su podio de grandeza [...] Myrna Lamour [...] a su lado tenía a Flavio Fabiolo Fulgencio de Hesperia [...]. Y en esa pareja, en su actitud, la caca volvíase polvo de estrellas. (Moix 1999: 255-257)

en donde hace acto de presencia «el mundo del famoso, la televisión [y] la *jet set*» (Bonilla 2012: 445), casi en un *quid pro quo*, pues si su universo se ve irrumpido por Miranda y recopilado en su diario, es justo que esta vea sus elucubraciones nocturnas invadidas por sus círculos cercanos, aunque implique trocar lo idílico de la escena en una pesadilla escatológica.

Por otro lado, se encuentran los sueños de sexo y religión, manifestados por las reiteradas apariciones de Su Santidad, de entre las cuales se destaca este pasaje:

volvió la pesadilla de Su Santidad vestido de Dolorosa, con el semblante cada vez más pálido y mayor cantidad de lágrimas cristalinas en sus mejillas. La verdad es que aquella egregia figura empezaba a hartarme porque armaba mucha ceremonia y de pronto se largaba sin dejar un mal mensaje. En realidad era como el perro del hortelano: ni dormía ni dejaba dormir, el tío. (Moix 1999: 427)

No es de extrañar la creación de sueños donde aparezcan amistades o personas conocidas, pero... ¿por qué hacer esto mismo con el Papa travestido como uno de los pasos más emblemáticos de la Semana Santa? La respuesta se halla en tres elementos que rodean a la protagonista: 1) sus creencias —«las que somos católico-cristianas hasta las profundidades más abismales de la vagina» (Moix 1999: 115)— y su infancia —«Yo fui muy de leer el santoral, no por gusto, sino porque las monjas nos retorcían una tetilla si no nos lo sabíamos [...] Venía yo diciendo que en mis

últimos sueños no se me aparece el Pato Donald, como antes, sino aquellas benditas monjas de la escuela» (1999: 385)–; 2) el chantaje organizado por Perla de Pougy, gracias a un vídeo comprometedor de varios representantes eclesiásticos disfrazados de heroínas de la copla y el cine –unas *Varietés Ecuménicas* que contaban entre su reparto con «la obispa Fanny [y su] danza del fuego vestida de Lola Flores; dos seminaristas, moreno uno y rubito el otro, [imitando] con singular gracejo a Marilyn Monroe y Jane Russell [...] y una eminencia de gran renombre [...] dio una preciosa y exacta versión de *Tatuaje* vestido de zorrón portuario» (1999: 106)–, y 3) las quejas de Petunio Celis Carpio en contra del Santo Padre: «Es una cruz para los que somos tortilleros sin dejar de ser católicos. ¿Cómo puede ser que, en plena época de la Innombrable, nos prohíba a los creyentes usar preservativos?» (1999: 179).

Que la religión ejerce una influencia en los sueños de Miranda es evidente, pero ¿a qué se debe la conceptualización «de sexo y religión»? El sexo, ya desde la perspectiva estrictamente biológica, ya a partir de las identidades sexo-genéricas individuales, encuadra los conflictos religiosos: la adolescencia de Miranda, marcada por los abusos de las monjas:

soeur Châtaigne [...] era muy tocona, ¿sabe? Le gustaba mucho acariciarnos a las niñas en las clases de gimnasia [...] Montó el concurso Miss Castaña Teenager [...] que siempre lo ganaba Piluca Lluch [y soeur Châtaigne] siempre acababa besándole la castaña a ella, de ahí que las otras niñas le cogiésemos manía acérrima y odio ancestral. (Moix 1999: 262-263)

A lo que se añaden el espectáculo *drag* grabado en la cinta de Perla de Pougy o la prohibición del preservativo, con la consiguiente obstaculización tanto del control de la natalidad como de la prevención de enfermedades de transmisión sexual.

Así y todo, Miranda advierte muy al inicio de la novela de una cuestión sumamente significativa: «pienso que en una pausa entre consoladores tendré una revelación tipo Fátima pero en más *fashion*» (Moix 1999: 65). A este aviso se le suma que «el sueño es un mecanismo capaz de prever acontecimientos que sucederán más tarde en la historia, sin embargo, [...] se hace de manera irónica y no del todo exacta [y] se emplea un mensaje que de manera indirecta notifica» (Martínez Navarro 2022: 36), lo cual implica que la información onírica recibida no debe ser interpretada exclusivamente desde el interés por profundizar en el subconsciente de la protagonista; más bien, ha de leerse con tino, considerando los mensajes implícitos que la acompañan.

Con esto en mente, al sueño de Miranda le sigue un periodo de reflexión: una vez despierta, decide contárselo a alguien que le proporcione una interpretación a fin de desentrañar su significado para actuar en consecuencia. Por ejemplo, su

psicoanalista, la doctora Nelly Juana Alighieri, tan pronto le es descrito «el océano de caca [que] volvíase polvo de estrellas» (Moix 1999: 257), emitirá un veredicto:

—¿Y eso tiene algo que ver con el hecho de que, en los últimos tiempos, venga soñando caca noche sí y noche también?

—No, querida, eso quiere decir, simple y llanamente, que ha comprendido de una vez que usted y toda la sociedad que la rodea son una mierda.

—Qué interesante es lo que acaba de decir. Me da una entidad nueva, una personalidad chic, algo original, de neurótica distinta. ¿A que sí? (Moix 1999: 264)

O también tras las apariciones del Papa/Dolorosa:

Cuando desperté tenía los ojos enrojecidos de tanto llorar y el alma enervada por las celestiales visiones que habían poblado mi sueño [...], hasta el punto de que me propuse rezar por los pecados del prójimo universal. (Moix 1999: 388)

—Modas aparte, estoy segura de que el Papa está promocionando una nueva condena y te ha elegido a ti para que emprendas el apostolado. (Moix 1999: 391)

Definitivamente, Miranda experimenta dos clases de sueños: acerca de las altas esferas públicas y sobre altercados con la Iglesia. Una vez que estos dos ámbitos se reproducen en la ficcionalidad onírica, ya como una estampa placentera que se corrompe, ya en forma de visión espectral, la protagonista los verbaliza, analizándolos con el objeto de extraer una lectura: que ese cosmos que critica y, empero, pertenece a él «no es más que el fuego fatuo de la banalidad» (Bonilla 2012: 448) y la epifanía, la revelación de convertirse en mensajera de la Santa Madre Iglesia ante los peligros que la asolan.

En suma, el resultado de la meditación posterior al sueño no es sino el «mensaje que de manera indirecta notifica» (Martínez Navarro 2022: 36); son las señales que presagian la materialización de la fantasía, cuando todo cobra forma en un estremecedor final:

Era el rostro de Su Santidad en la portada de un periodicucho que había servido para envolver un bocadillo de sardinas. Y lo más conmovedor era que en aquel rostro excelso se dibujaba el sesgo de Dolorosa que solía mostrar en mis sueños [...] El Dolor de Su Santidad era debido a un desastre que superaba todas las previsiones del Apocalipsis [...] cuyo horror se expresaba en un enorme titular de color rojo [...]: EPIDEMIA DE SIDA EN EL VATICANO, SE ATRIBUYE A LA FALTA DE PRESERVATIVOS

Así pues, corrí al quiosco más cercano y contemplé el despliegue de diarios que proclamaban la noticia [...] LA ONU REACCIONA CON AYUDA INTERNACIONAL. LLEGAN A VATICAN CITY TONELADAS DE PRESERVATIVOS

De pronto, la más interior de mis multivarias voces internas me advirtió [...]: «Advierte a los sevillanos del gran peligro que corre la cristiandad.» Pero Sevilla pa-

recía no enterarse [...] porque en el alma popular una Boda del Año puede más que todos los desastres infligidos al mundo.

Mientras yo lloraba lágrimas negras por el inesperado destino de la Santa Madre Iglesia, echaba la catedral todas sus campanas al vuelo anunciado la salida de Myrna de Hesperia, [...] y Flavio Flabiolo Fulgencio, su apuesto consorte de pelo dorado.

Desde el cielo se desplomaba una lluvia de confeti rosados [...] Y en pleno jolgorio, un chavea, un raterillo, con la colilla apagada, corría por las esquinas gritando como quien canta:

¡FELIZ SIGLO NUEVO, HERMANA! (Moix 1999: 440-443)

Los sueños se han cumplido. La sociedad, como dijo Nelly, «es una mierda» porque ante la desgracia –por otra parte, irónica al tratarse de un clero castigado por un virus fácilmente evitable con las medidas que se encargaron de vetar– elige ignorarla para centrarse en las nupcias de Myrna y Flavio, agentes de la superficial *jet set*.

Con este cierre, Terenci Moix da cuenta del paratexto inicial: «En la presente novela, se parte de una opción beligerante: *Nada es santo. Nada es sagrado. Poco es respetable*» (1999: 6) y no duda en herir las sensibilidades que sean necesarias para alcanzar su objetivo: señalar a una sociedad corrompida por los ecos de sociedad que antepone la vida de la farándula –de las chulas y las famosas– a las crisis políticas, económicas o, en este caso, sanitarias. «[L]a estridencia [...] es una herramienta para entrar a saco en [un] retrato feroz de la España de los años noventa [donde] la obscenidad es una gran empresa», argumenta Bonilla (2012: 445-447), de ahí que la inmoralidad más absoluta se canalice vía los sueños premonitorios de Miranda ya que, citando una vez más a Martínez Navarro:

se incorpora el elemento del sueño en aquellas obras [...] que necesitan generar un escenario ficcional que trate un tema degradante para que el público receptor y la sociedad estén preparados para aceptarlo. (Martínez Navarro 2022: 68)

Aquí radica la tesis de Moix, en la cruda caracterización de una sociedad egoísta y frívola que observa con trivialidad las adversidades, incluso las más exageradas y carentes de credibilidad. Una verdad, en el fondo, tan desagradable que solo desde el plano de los sueños se puede asumir.

Para concluir, a lo largo de este capítulo se ha comprobado que Terenci Moix es un autor de gran interés para los estudios culturales y que las novelas escritas en su última etapa, aunque destaquen por su simplicidad en muchos aspectos, en otros son ejemplo de calidad literaria. Esto se confirma gracias a las dimensiones de lo onírico, a la forma en que el escritor utiliza los sueños: un estructurador de la dinámica interna de la obra en la creación de personajes, diálogos, situaciones, etc. Pero su alcance va más allá de organizar el discurso narrativo al conectarse con asuntos tan graves como actuales. Tal es que, en *Alfredo*, los sueños de Robertino

son un reflejo de la soledad humana y sus peligros, entre ellos, la aceptación de una realidad mediocre a cambio de un cariño mínimo e imaginario. O las predicciones de Miranda en *Chulas*, escrita en la inmediata transición del siglo xx al xxi, un despliegue de hipérboles donde fácilmente se reconocen muchas conductas de los tiempos presentes, en especial la despreocupación, la indiferencia y la falta de empatía ante la debacle en un abanderamiento del «*Nada es santo. Nada es sagrado. Poco es respetable*» (Moix 1999: 9).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÍCOLA, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

BONILLA, Juan. *El tiempo es un sueño pop. Vida y obra de Terenci Moix*. Barcelona: RBA Libros, 2012.

GIMFERRER, Pere. Prólogo. En MOIX, Terenci. *Chulas y famosas*. Barcelona: Planeta, 1999, pp. 11-14.

HERNÁNDEZ, Marcos. Terenci Moix. En MENCHERO DE LOS RÍOS, Fernando, Juan Carlos GÁMEZ AGUILERA y Silvia LEIRO GONZÁLEZ (prods.). *Imprescindibles*. Madrid: RTVE, 2016. <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-terenci-moix/3531422/> [11/04/2025].

LALLANA, Marta. *Terenci: La fabulación infinita*. Barcelona: Comunidad Filmin, 2023. <https://www.filmin.es/serie/terenci-la-fabulacion-infinita> [11/04/2025].

MARTÍNEZ NAVARRO, José Daniel. *Las Proyecciones Imaginarias y Oníricas como Literatura*. Murcia: Universidad de Murcia, 2022.

MOIX, Terenci. *Amami, Alfredo! o Polvo de estrellas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1984.

—*Garras de astracán*. Barcelona: Planeta, 1991.

—*Mujercísimas*. Barcelona: Planeta, 1995.

—*Chulas y famosas*. Barcelona: Planeta, 1999.

—*El peso de la paja. Memorias completas. El cine de los sábados*. Barcelona: Tusquets Editores, 2023.

RUIZ RAMÍREZ, Víctor Alejandro. La subjetividad onírica en el relato literario. *Tópicos del seminario*, 2018, 40, pp. 91-113.

SOUQUET, Lionel. Del kitsch moderno al neokitsch posmoderno: algunos elementos teóricos aplicados. En MEDEL-BAO, Jordi (ed.). *Kitsch, cursi, camp y trans\* en la literatura y las artes iberoamericanas*. Barcelona: Icaria editorial, 2023, pp. 61-94.

SMUGA, Lukasz, El peso de la moda. Joyas, perlas y pamelas en la trilogía esperpéntica de Terenci Moix. *Lectora*, 2020, 26, pp. 15-31.

# La poética de los espacios indeterminados en tiempos inciertos

por ESTIBALIZ ANIA VALLE RUIZ DE GARIBAY

*Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8900-1957>

## INTRODUCCIÓN

La situación de la vivienda actual no solo es un tema recurrente en las noticias, reportajes o conversaciones cotidianas, sino que también ha ocupado un lugar central como narrativa en la ficción, tanto en el cine y las series como en la literatura. Esta ansiedad por el estado de la vivienda se manifiesta de muchas formas, tanto desde el realismo como desde la ficción especulativa o el surrealismo (Ramírez 2024).

La novela *Historia de una terraza*, de Hilary Leichter, publicada en 2024, narra la historia de Annie y Edward, una pareja con su bebé Rose. A pesar de haberse mudado a un apartamento más grande, los protagonistas siguen sintiéndose atrapados en un lugar del que no desean formar parte. Esta sensación de descontento se manifiesta tanto en el plano espacial –pues el apartamento dista mucho de ser amplio o cómodo– como en el vital. No obstante, una noche, al invitar a una compañera de trabajo de Annie, Stéphanie, aparece *mágicamente* una amplia terraza al abrir un armario. Este episodio da pie a una serie de transformaciones espaciales que tendrán unas consecuencias irreversibles en la vida de los afectados.

La novela, que se articula en formato de puzle, no solo se concentra en la terraza de Annie y Edward. A través del relato de una saga familiar, el texto explora la importancia que han tenido los espacios y el estado de estos en la vida de los protagonistas. Por ello, este capítulo analiza la función de los espacios de transición presentes en la novela, aquellos que conectan mundos como el sueño y la vigilia, la memoria y la fantasía, o la intimidad y lo público. A través de un análisis literario detallado y con el apoyo de teorías del espacio y del lugar, se mostrará cómo Leichter da vida a estos espacios y les confiere significados emocionales y sociales.

En primer lugar, se estudiarán los cuatro relatos y sus respectivos espacios significativos, así como la relación entre la transformación o situación de dichos espacios con la evolución de los protagonistas. Cada espacio se analizará desde el prisma de las emociones que despierta en sus habitantes. Posteriormente, se abordarán los marcos teóricos que ayudan a comprender la experiencia en esos espacios: las ideas de Gaston Bachelard sobre la casa y los umbrales poéticos, la filosofía del hogar de Emanuele Coccia y la noción de lugar de Yi-Fu Tuan como escenario cargado de vivencias emocionales. Estas nociones se comentarán en diálogo con pasajes clave de la novela. destruido por completo.

## ESPACIOS NARRATIVOS EN *HISTORIA DE UNA TERRAZA*

La trama se estructura en cuatro relatos entrelazados («Terraza», «Capricho», «Fortaleza» y «Voladizo») donde los protagonistas comparten una misma condición: están inexorablemente determinados por los espacios que habitan. Además, todos pertenecen a diferentes generaciones de una misma familia. Las relaciones entre personajes son las siguientes: al principio tenemos a Annie, Edward y su hija Rose en «Terraza». A ellos se suma Stéphanie, la compañera de trabajo de Annie, cuya presencia desencadena los cambios espaciales. En «Capricho», los protagonistas son Lydia y George, los padres de Annie. El tercer relato, «Fortaleza», cuenta la historia de Stéphanie. Finalmente, en «Voladizo», se presenta a Rosa, la hija de Annie y Edward, en un futuro distópico.

### EL APARTAMENTO Y LA TERRAZA: TENSIÓN ENTRE LO IDEAL Y LO REAL

En el relato que abre la novela, la familia vive agobiada por el confinamiento de su apartamento, un estudio sin ventanas grandes, sin terraza ni jardín. El piso representa físicamente las limitaciones y la necesidad de adaptarse a una situación adversa o no deseada. Como expresa este fragmento, se trata de una situación que actualmente enfrenta una gran parte de la población no propietaria:

Cuando el alquiler se volvió imposible, emprendieron la búsqueda de unas condiciones de vida más asequibles. [...]

—Parece más pequeño de lo que es —le dijo Edward mientras le enseñaba el piso nuevo: un cuadrado torcido con poca luz—. Dale tiempo, ¿tienes que adaptar el cuerpo!

—¿Qué quieres decir, que me haga literalmente más pequeña? (Leichter 2024: 13-14)

No obstante, la llegada de Stéphanie desencadena el hallazgo de la terraza:

Abrió la puerta que normalmente daba al armario empotrado y dejó a la vista una terraza, decorada con tiras de lucecitas titilantes. Unas nudosas enredaderas crecían por los bordes, con sus ramificaciones, sus brotes y su veloz escalada por los costados del edificio. (Leichter 2024: 17)

Este pasaje revela la terraza como un lugar milagroso y transformador. En efecto, la terraza no solo simboliza las esperanzas y aspiraciones inmobiliarias de tener más espacio o unas bonitas vistas, sino también los deseos postergados y las malas decisiones. Es decir, el malestar con el espacio físico en el que se encuentran puede exteriorizar un descontento más profundo y existencial, lo que lleva a los personajes a replantearse que los caminos que han tomado tal vez no hayan sido los mejores.

Esta terraza ofrece, entonces, una fantasía escapista del piso y de la vida que llevan Annie y Edward. Los relatos inventados que comparten con Stéphanie ilustran esta necesidad de evasión:

entretenía a Stéphanie con relatos sobre cosas que nunca habían ocurrido [...] Ellos los llamaban los Terralatos, relatos de terraza, porque cuando estás en un sitio que en realidad no existe, puedes poblarlo con todas las fábulas y leyendas que quieras. (Leichter 2024: 21)

Cada relato, conversación o juego en la terraza es una construcción narrativa colectiva, lo que refuerza la función simbólica de la terraza como espacio de transición, donde lo aspiracional se vuelve momentáneamente posible. Annie incluso se plantea dormir allí esa noche: «Aunque solo fuera para demostrar que era real...» (Leichter 2024: 18). Esto, aunque imposible, revela su deseo de materializar ese gozo en la realidad. Además, el hecho de que la terraza solo aparezca con la presencia de Stéphanie subraya su carácter efímero e inasible, asociado a los momentos felices.

## EL CAPRICHO Y LAS RUINAS: MEMORIAS, DECADENCIA Y RESILIENCIA

El segundo relato de *Historia de una terraza*, «Capricho», se centra en Lydia y George, los padres de Annie, y reflexiona sobre la fragilidad del tiempo, la persistencia de la memoria y las ruinas como forma de resistencia y testimonio. La historia se inicia con ambos personajes viajando a un viejo caserón para asistir a un funeral, un acto de despedida que no solo marca el tono emocional del capítulo, sino que también abre simbólicamente una puerta hacia el pasado. Allí, en el jardín de la propiedad, descubren un capricho, una pequeña construcción decorativa sin

función práctica aparente, cuya presencia resulta clave para comprender el tejido simbólico del relato.

En esencia, los caprichos eran objetos de contemplación más que de utilidad, que servían de decoración. En este sentido, su inclusión en el relato no es fortuita: establece desde el inicio un paralelismo entre estos artefactos, inútiles pero embellecedores, y las ruinas, entendidas aquí como restos materiales, afectivos y narrativos de un mundo que se desvanece. Las ruinas, ya sean arquitectónicas o sentimentales, ocupan un lugar central en la historia, operando como espacios de memoria y revelación.

En «Capricho», las ruinas representan la inevitable mortalidad de todo lo humano. El texto las presenta no sólo como vestigios de lo que fue, sino como símbolos de la caducidad compartida por los cuerpos, las instituciones, los conocimientos y los vínculos personales. El relato articula así una poética de lo que se pierde, pero también de lo que, al permanecer como huella, resiste al olvido. Las ruinas funcionan como cápsulas del tiempo: portadoras de historia, fragmentos visibles de lo invisible, residuos del pasado que aún interpelan al presente. Esta dimensión adquiere una densidad particular cuando se observa cómo Lydia, escritora, asume como misión la documentación de la extinción, entendida tanto en su sentido biológico como simbólico.

La autora utiliza el personaje de Lydia para desarrollar una reflexión sobre la memoria y el fin. Este personaje, periodista de una publicación en crisis, encarna la paradoja de documentar la desaparición cuando uno mismo está destinado a desvanecerse. Su trabajo sobre especies resilientes y su obsesión por los rastros del pasado plantean preguntas fundamentales: ¿qué ocurre cuando se pierde incluso la capacidad de registrar lo que desaparece? ¿Puede existir un mundo sin memoria, sin archivo y, en última instancia, sin ruinas? La persistencia de los fragmentos y la importancia de los rastros minúsculos en la reconstrucción de la historia y de la identidad se ven bien reflejadas en el siguiente fragmento:

Antes de que la publicación echara el cierre, Lydia había escrito un artículo sobre la extinción de la extinción. Eso había sido la puntilla, le dijo su editora. En esos momentos estaba trabajando en un libro sobre ciertas especies de flora y fauna que han sobrevivido a pesar de circunstancias inhóspitas. El libro se llamaba *En ruinas* y llevaba en cubierta una pintura fotorrealista de un edificio desmoronándose. Está ya descatalogado, pero todavía puede encontrarse si uno sabe dónde buscar. (Leichter 2024: 76)

Pero las ruinas representadas no son solo materiales. La autora incluye también las ruinas afectivas, en especial las que deja el amor cuando se desgasta o se extingue. El matrimonio entre Lydia y George, aunque técnicamente nunca disuelto, ha llegado a su fin. Sin embargo, la decisión de no formalizar su divorcio

sugiere una verdad más compleja: la extinción de una relación no borra su huella. Como señala irónicamente el texto: «nunca habían llegado a presentar los papeles. Salía realmente caro declarar extinto un matrimonio. Cuando una especie animal se extingue, el papeleo es gratis» (Leichter 2024: 75). La frase encapsula con humor y melancolía una verdad emocional: el final de un vínculo no implica su desaparición total, pues los restos, las ruinas emocionales, continúan habitando a quienes lo vivieron.

A pesar de su tono elegíaco, el relato no se instala en una visión puramente nostálgica ni fatalista. Las ruinas, en la mirada de Leichter, también poseen un potencial resiliente. Como ocurre con algunas especies que sobreviven en entornos hostiles, como aquellas sobre las que escribe Lydia, ciertos fragmentos del pasado perviven a pesar del deterioro y pueden servir de hoja de ruta para continuar, o como ejemplo de resistencia ante las adversidades.

En definitiva, «Capricho» despliega una reflexión profunda sobre las múltiples dimensiones del desmoronamiento: material, vital y emocional. A través de la figura del capricho y de las ruinas, el texto articula una poética del resto y del fragmento, donde lo que ya no funciona o ha perdido su forma originaria sigue ejerciendo una presencia significativa. Las ruinas no son solo lo que queda: son también lo que permite mirar hacia atrás, narrar, recordar y, a veces, incluso empezar de nuevo desde lo que no ha sido destruido por completo.

#### LUZ Y SOMBRAS DE LA «FORTALEZA»

«Fortaleza» ofrece una exploración introspectiva del personaje de Stéphanie, una mujer dotada con la capacidad sobrenatural de expandir los espacios físicos según su voluntad. Este don, más que un simple elemento fantástico, funciona como una metáfora central del relato, revelando cómo el espacio se convierte en una manifestación directa del mundo emocional de la protagonista.

Desde su infancia, Stéphanie ha experimentado esta expansión como una forma de protegerse del entorno: una respuesta simbólica ante un mundo que le intimida. La muerte de su hermana, que ella asocia con un espacio que no se ensanchó a tiempo, marca un punto de inflexión emocional: su don queda ligado al duelo y al deseo de reparación imposible. Cada nueva expansión se convierte en un intento de dar sentido o aliviar una pérdida que no puede ser redimida.

A lo largo del relato, se observa cómo Stéphanie utiliza su poder de forma ambivalente. Por un lado, actúa como un gesto de cuidado y empatía, como cuando sigue creando la terraza en casa de Annie y Edward. En este sentido, su don se expresa como una forma de generosidad silenciosa, un modo de crear lugares donde

otros puedan respirar, sanar o reencontrarse. Sin embargo, este mismo poder también tiene un reverso defensivo y solitario. Stéphanie expande los espacios cuando necesita distanciarse tanto física como emocionalmente, levantando barreras con los demás a modo de corazas. La fortaleza del título no remite solo a una estructura física, sino a un mecanismo psíquico de autoprotección, una muralla emocional para aislarse del dolor. Su capacidad, por tanto, es también una trampa: cuanto más se abre el espacio exterior, más se cierra el espacio interior. Además, la pérdida de control sobre su don subraya su carácter simbólico. Las expansiones ocurren muchas veces sin su consentimiento consciente, guiadas por emociones reprimidas como el miedo, el dolor o la necesidad de desaparecer. Esta dimensión involuntaria revela que el poder de Stéphanie no domina su poder, sino que lo padece.

En última instancia, el relato construye una alegoría poderosa sobre el espacio como reflejo emocional, en la que Leichter despliega una visión del habitar profundamente íntima. Lo que comienza como una habilidad fantástica se revela como una expresión ambigua del deseo de cercanía y del temor a ser herida. La protagonista, al ensanchar el mundo para otros, construye también una distancia insalvable para sí misma. Así, el relato sugiere que los entornos que habitamos son también construcciones afectivas: lugares que revelan nuestras heridas, nuestras estrategias de supervivencia y nuestros fracasos para conectar. En su lectura más profunda, «Fortaleza» nos advierte que, en el intento de huir del sufrimiento, se crean espacios para sentirnos cómodos y seguros, pero que pueden acabar por aislarnos.

#### «VOLADIZO»: UMBRALES CÓSMICOS Y DESPEDIDAS

El cuarto y último relato de *Historia de una terraza* desplaza el marco espacial y temporal hacia el futuro y más allá de la Tierra, situando la acción en una estación espacial habitada por antiguos residentes del planeta. A pesar del cambio abrupto de escenario, e incluso de estilo, con un giro hacia lo que recuerda a la ciencia ficción, el relato no rompe con la temática de la obra. Al contrario, profundiza en su tema central: el papel de los espacios en la expresión emocional de los protagonistas. Además, permite un cierre significativo de la trama.

La protagonista en esta ocasión es Rosie, la hija de Annie y Edward, quien ya es adulta y trabaja en la estación espacial. Desde el inicio, el relato sugiere una distancia creciente entre Rosie y los lazos de su infancia. Vive separada de su padre, que permanece en la Tierra, y también de su pareja, Kyle, quien se encuentra de viaje por el espacio. Esta separación, sumada a la propia naturaleza de la estación espacial, refuerza una atmósfera de aislamiento profundo. El texto apunta directamente a esta desconexión, situando a Rosie en un marco espacial que exagera

su soledad y sensación de distanciamiento respecto a su familia, su pasado y su posible futuro con Kyle.

El espacio habitado por Rosie refuerza ese imaginario de encapsulamiento individualizado. El texto lo describe así:

A Rosie en la estación espacial se la conocía como Gravedad Uno. Operaba el pequeño vestíbulo en la punta del centro de control que mantenía en órbita el residencial. Por todo Gravedad Uno círculos concéntricos de diminutos hogares uni-personales, como una elegante Levittown en el cielo. (Leichter 2024: 163)

La comparación con Levittown, prototipo de suburbio estadounidense masivo y estandarizado, no es casual. Levittown encarna un modelo urbanístico basado en la uniformidad, la planificación funcional y la separación estricta entre lo privado y lo colectivo. Las viviendas están dispuestas en hileras ordenadas, con espacios delimitados que fomentan el aislamiento más que la vida comunitaria. La imagen de «una elegante Levittown en el cielo» (Leichter 2024: 163) subraya así el carácter impersonal y deshumanizado de la estación, donde cada hogar está diseñado para una sola persona y no parece haber lugares comunes de encuentro.

La estación espacial funciona, en términos de Marc Augé, como un «no-lugar»: «Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar» (2000: 83). Aunque Rosie entrevista a nuevos residentes que «habían hecho el largo trayecto hasta el residencial con la esperanza de que les dieran una oportunidad de vivir en la nebulosa» (Leichter 2024: 163), el relato sugiere que esta esperanza de renovación es, en el fondo, frágil. El asentamiento en el espacio, lejos de consolidar un nuevo comienzo, parece ser una medida desesperada que los terrícolas deben tomar para sobrevivir, solución que no viene sin la sensación de pérdida y desarraigo.

Rosie, en particular, muestra signos de una conexión emocional más fuerte con lo perdido que con lo que la rodea en su presente. A pesar de su rol central en la colonia, su deseo más íntimo parece vinculado no a la vida en el espacio, sino al intento de reconstruir, de forma parcial y ambigua, un lazo con su historia terrestre. Esto se evidencia en varios momentos del texto: «A Rosie no le importaba nada escuchar las historias de las gentes del planeta. Le hacían sentirse más cerca de algo que ya casi había desaparecido» (Leichter 2024: 163). Las voces de los otros actúan como ecos de una humanidad que se aleja, y ella parece aferrarse a esas historias como anclajes afectivos, como señales de un pasado que, si bien no puede volver a él, aún resuena en su mente.

Su anhelo de trasladarse a una vivienda más cercana a la atmósfera es igualmente revelador. No se trata tanto de regresar al pasado como de crear un espacio

intermedio, una especie de umbral entre la Tierra y el vacío estelar, donde aún sea posible mantener algún tipo de continuidad emocional. En este gesto se adviene una forma de nostalgia que no busca la repetición literal del pasado, sino la preservación de un vínculo latente, de una identidad que no se disuelva completamente en lo nuevo. Esta dimensión de la nostalgia encuentra eco en las palabras de Svetlana Boym, citadas en el texto: «La propia nostalgia tiene una dimensión utópica, aunque se basa en una utopía que no se proyecta sobre el futuro. A veces la nostalgia tampoco se proyecta sobre el pasado, sino sobre los márgenes» (2015: 13). La lectura que propone Boym permite entender mejor la tensión que atraviesa a Rosie. La protagonista no desea regresar a un tiempo concreto, sino habitar el espacio indeterminado entre lo que fue y lo que podría haber sido, entre el recuerdo y la posibilidad. En este sentido, su nostalgia se inscribe en los márgenes, pues no apunta ni al pasado fijo ni al futuro proyectado, sino a ese terreno difuso donde residen los deseos que no llegaron a cumplirse.

Así, aunque el relato final de *Historia de una terraza* nos desplaza a unos horizontes más lejanos, no rompe con su núcleo temático: la influencia que ejerce nuestro entorno en nuestras emociones. La terraza, el capricho, las ruinas, la distancia que interponemos con los demás y, finalmente, la estación espacial son todas representaciones de aquello que guardamos en lo más profundo de nosotros, nuestros miedos, anhelos o esperanzas. En el caso de Rosie, la distancia no atenúa su necesidad de pertenencia, más bien la intensifica. Y es en esa tensión entre el aislamiento completo del espacio exterior y la necesidad de contacto con el pasado y con sus seres queridos donde se muestra la importancia de las conexiones con nuestro pasado y raíces, y cómo los lugares que nos rodean o en los que vivimos pueden jugar un papel esencial en el mantenimiento de estos vínculos.

## MARCOS TEÓRICOS SOBRE LA EXPERIENCIA DEL LUGAR

Las escenas anteriores ponen de manifiesto que los espacios no son simples telones de fondo para la acción de los personajes, sino que juegan un gran papel en la configuración de sus experiencias emocionales. Para comprender este fenómeno, a continuación, se exponen ciertos enfoques teóricos sobre el espacio y el lugar que nos pueden proporcionar las bases para comprender los mecanismos que emplea Leichter en *Historia de una terraza*. También se comentan algunos de los pasajes o elementos anteriormente citados aplicando las siguientes bases teóricas.

Las principales ideas teóricas que fundamentan este análisis giran en torno a distintas concepciones del espacio habitado. Según Bachelard (1957), la casa es sede de la imaginación poética, es decir, alberga imágenes poéticas que conectan

el yo con lo exterior. Para Coccia, la vivienda trasciende lo físico para ser «el programa material y atmósfera» de la vida en común (2024: 24). Del mismo modo, para Tuan en su artículo *Place: An Experiential Perspective*, el lugar es centro de significado formado por una experiencia que se adquiere a través de los sentidos y la razón; es decir, nos vinculamos a los espacios emocionalmente, confiriéndoles así de un cierto significado para nosotros.

#### BACHELARD: LA CASA Y SUS IMPLICACIONES POÉTICAS

Bachelard, en *La poética del espacio*, publicada originalmente en 1957, propone una fenomenología de la casa y de las diferentes estancias y elementos que la componen como lugares para la imaginación. Para él, la casa es, en esencia, «nuestro rincón del mundo [...] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos» (2012: 28). A lo largo de su obra esto se traduce en que la casa no solo sirve de hogar en el sentido físico, sino que también despierta en nuestra psique ciertas imágenes que tienen una fuerte influencia en cómo nos relacionaremos con los espacios. Así, «la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz» (Bachelard 2012: 29). Y en efecto, en *Historia de una terraza*, esta idea se materializa de forma evidente: la terraza no solo implica una mejora en términos materiales o arquitectónicos, sino que encarna los anhelos de Annie y Edward, como evidencian la mitología que la pareja construye en torno a ella y las bromas privadas que comparten sobre la casa.

#### COCCIA: LA CASA COMO ACONTECIMIENTO MORAL

En *Filosofía de la casa*, publicada originalmente en 2021, Coccia propone una visión antropológica de la casa. Para él, «Una casa es la realidad moral por excelencia: un artefacto psíquico y material que nos permite estar en el mundo mejor de lo que nuestra naturaleza nos permite» (2024: 17). El hogar es el escenario donde se viven todo tipo de emociones, una atmósfera que ancla las relaciones afectivas en espacio firme. Asimismo, según defiende Coccia, cada objeto doméstico puede volverse portador de vida cuando lo habitamos:

Si cada vez que cruzamos el umbral de nuestra vivienda las cosas cobran vida es porque adquieren una parte de nosotros. Los indumentos, los papelitos en los que escribimos un número o un garabato mientras hablábamos por teléfono con un amigo, un cuadro, el juguete de nuestra hija existen como si fueran sujetos, egos con forma distinta a la humana que nos miran y dialogan con nosotros. (Coccia 2024: 41).

En la novela, este enfoque revela que la terraza no es solo un añadido arquitectónico, sino una expresión de la dicha familiar. Del mismo modo, la presencia de los objetos que aparecen dispuestos en la terraza refuerza esta sensación, pues confieren al espacio de la terraza un significado más personal. Muestra la terraza como un espacio vivido donde los objetos no están colocados de forma arbitraria, sino que representan a sus poseedores, se muestran como extensiones de ellos.

#### TUAN: EL LUGAR COMO EXPERIENCIA EMOCIONAL

Para terminar, no se puede hablar de las relaciones que establecemos con los lugares y cómo estas nos moldean por dentro sin mencionar a Tuan, quien plantea que el lugar se define a partir de la experiencia y las emociones humanas. En su artículo de 1975, *Place: An Experiential Perspective*, afirma que:

El espacio es un centro de significado construido por la experiencia. Los espacios no son solo reconocidos a través los ojos o el cerebro, pero también a través de modelos de experiencia más pasivos y directos, que se resisten a la concreción<sup>1</sup>. (Tuan 1975: 152)

Para Tuan, un lugar no se conoce solo con la mente, sino también a través de los sentidos, las sensaciones y los recuerdos que guardamos de él. En *Historia de una terraza*, esta idea se refleja en cada uno de los relatos, pues todos ellos, a través de diferentes recursos, muestran cómo los personajes se relacionan con su entorno, el cual revela aspectos significativos del momento vital que atraviesan.

En el primer relato, «los terralatos<sup>2</sup>» son muy significativos, en tanto que la terraza no es solo un objeto de deseo material, un pequeño cacho de exterior en el interior de su hogar, sino que llegan incluso a crear una mitología propia en torno a la terraza. Es decir, a través de esos relatos, la pareja construye una identidad que solo puede entenderse en el contexto de la terraza. Además de ello, el hecho de que estos relatos se cuenten a Stéphanie enfatiza el carácter colectivo de la terraza, ya que solo aparece cuando se van a reunir con ella, es decir, cuando van a emplear ese espacio como lugar de reunión.

---

<sup>1</sup> Traducción realizada por la autora del capítulo. Texto original: «Place is a center of meaning constructed by experience. Place is known not only through the eyes and mind but also through the more passive and direct modes of experience, which resist objectification».

<sup>2</sup> Las historias que se inventan Edward y Annie para contar en la terraza.

En cuanto al segundo relato, esta emotividad ligada a los espacios es especialmente relevante, pues se manifiesta de muchas formas diferentes. No solo se da mucho protagonismo a lugares como el caserón o a la construcción decorativa, el capricho, sino que los propios protagonistas viven en un estado constante de amenaza de extinción o de cercanía con las ruinas. Sus trabajos son un buen ejemplo de ello, siendo Lydia una escritora sobre la extinción, o sobre formas de resistencia a esta, y George, un historiador. Además, su matrimonio también se extingue. En suma, este relato y la conexión con los espacios que se establece están fuertemente influenciados por lo que ha sido vivido y por lo que ha dejado de serlo, y los remanentes que nos quedan de ello. Stéphanie, en «Fortaleza», experimenta literalmente el espacio con su cuerpo. Tal y como hemos visto, en su caso, según los sentimientos que esté experimentando, hará que el espacio mute de una forma u otra, o con diferentes intenciones.

En el relato final, al contrario que en «Capricho», la relación con los espacios es mucho más frágil, no solo porque estos estén fuertemente condicionados por el carácter transitorio de su naturaleza, pues la estación espacial sirve para adjudicar lugares de residencia en una nueva colonia espacial. Efectivamente, tal y como se ha señalado anteriormente, según la definición que daba el antropólogo Augé, dicha estación espacial se trata de un no lugar. Del mismo modo, la protagonista, Rosie, experimenta también una fuerte desconexión en su vida también de su padre, quien está en la tierra, y de su pareja, Kyle, quien se encuentra en un viaje de trabajo en la galaxia.

En la propia obra hay un fragmento que entronca perfectamente con la forma de Tuan de ver la experiencia de habitar los espacios, y es precisamente en un momento en el que la autora describe un recoveco del jardín del caserón al que van Lydia y George, y nos lo presenta como un rincón idealizado. Y es que, en definitiva, las uniones que generamos con los espacios que habitamos, se crean de forma análoga a los lazos que creamos con lo que percibimos como bello, ya sean personas, lugares, objetos o sensaciones, «la belleza se instaló en el pecho, como suele hacer la belleza, en una transición desde algo visto a algo sentido, algo que se recordaba y se experimentaba al mismo tiempo» (Leichter 2024: 47).

## CONCLUSIÓN

La novela *Historia de una terraza*, de Hilary Leichter, se inscribe en una nueva tendencia literaria que utiliza el espacio como eje narrativo y simbólico, y que parte de una sensibilidad profundamente contemporánea, marcada por la ansiedad habitacional, el deseo de pertenencia y la fragilidad de los vínculos humanos

en contextos de crisis. A través de una estructura fragmentaria y de relatos interconectados, la autora configura una constelación de espacios que no funcionan únicamente como escenarios físicos, sino como representaciones de los estados emocionales de los personajes.

Cada uno de los relatos que componen la novela despliega una reflexión sobre la experiencia del lugar desde perspectivas distintas pero complementarias. En el primero, «Terraza», la aparición mágica de una terraza en un apartamento claustrofóbico activa un proceso de imaginación y de invención colectiva, como los «terralatos», que simbolizan tanto el anhelo de escapatoria como la posibilidad de reconfigurar la propia identidad en relación con el espacio. La terraza representa aquí un umbral entre lo real y lo fantástico, es decir, entre el conformismo cotidiano y una forma de resistencia a través de la imaginación.

El segundo relato, «Capricho», introduce la figura de la ruina como espacio liminar entre el pasado y el presente, entre lo que ha sido y lo que permanece como vestigio. La relación de los personajes con las ruinas, pudiendo ser estas tanto emocionales, relacionales, como materiales, activa una memoria afectiva que, lejos de limitarse a la nostalgia, configura una forma de resiliencia.

El capítulo «Fortaleza» propone una reflexión más compleja sobre la relación entre el espacio y el yo, al presentar a una protagonista, Stéphanie, cuyo poder de expandir físicamente los espacios funciona como metáfora de sus emociones. Su don simboliza tanto el impulso de cuidado y empatía como el deseo de aislamiento. Cuanto más se ensanchan los espacios, más se revela su soledad interior. Este relato, quizás el más cargado de ambivalencia respecto a los espacios, muestra cómo estos pueden convertirse en construcciones defensivas frente al sufrimiento.

Por su parte, el relato que cierra la novela, «Voladizo», ambientado en una colonia espacial, extiende el mapa emocional hacia el futuro y el cosmos, revelando cómo incluso en un escenario radicalmente distinto, la experiencia del lugar sigue estando marcada por la pérdida, la memoria y la búsqueda de sentido. La figura de Rosie revela que la desconexión afectiva no depende exclusivamente del contexto físico, sino de la dificultad de enraizarse emocionalmente en un mundo cambiante, fragmentado, donde la pertenencia se vuelve cada vez más difusa y los lazos con el pasado se tornan frágiles.

El análisis crítico de estos espacios se apoya en tres ejes teóricos fundamentales. Por un lado, está la fenomenología del habitar propuesta por Bachelard, que ve en la casa el primer universo del sujeto y el refugio de la imaginación; y por otro, la visión antropológica de la vivienda desarrollada por Cocchia, para quien el hogar es una forma material del amor y de la vida en común. Para terminar, hemos empleado la concepción emocional de Tuan, quien entiende el lugar como un centro de significado construido por la experiencia y los afectos. A partir de estos

marcos, este trabajo ha mostrado cómo *Historia de una terraza* no solo representa espacios, sino que los construye como formas de subjetividad donde se inscriben los deseos, los miedos, las pérdidas y los vínculos de los personajes, y que, por extensión, dan forma a la experiencia humana.

Con todo, la novela de Leichter invita a repensar las fronteras entre interior y exterior, entre lo material y lo simbólico, entre lo íntimo y lo colectivo. En un contexto social atravesado por la precariedad habitacional, el aislamiento y la constante movilidad, *Historia de una terraza* propone una cartografía emocional del habitar, donde el hogar no es simplemente un lugar donde se vive, sino un espacio que se piensa, se idealiza, se transforma y nos moldea. Esto se ve muy bien reflejado cuando, en el segundo relato, se habla de la relación de Lydia y George cuando esta ya empezaba a romperse: «La casa se les quedaba grande cuando se deseaban y pequeña cuando se peleaban. Nunca tenía el tamaño apropiado» (Leichter 2024: 59). En otras palabras, según como nos encontremos, el espacio a nuestro alrededor responderá a ese estado.

En definitiva, *Historia de una terraza* es un ejemplo de cómo la literatura contemporánea utiliza los espacios como una herramienta narrativa para explorar la complejidad de la existencia moderna. A través de ellos, se plantean preguntas fundamentales sobre la memoria, la fugacidad de la felicidad o la soledad. Así, este tipo de obras no solo narran historias, sino que invitan a reflexionar sobre la condición humana en un mundo que se mueve entre lo tangible y lo intangible, lo cotidiano y lo extraordinario, y que cada vez resulta más incierto.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2000.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica de España, 2012.

BOYM, Svetlana. *El futuro de la nostalgia*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015.

COCCIA, Emanuele. *Filosofía de la casa: El espacio doméstico y la felicidad*. Madrid: Siruela, 2024.

LEICHTER, Hilary. *Historia de una terraza*. Barcelona: Alpha Decay, 2024.

RAMÍREZ, Noelia. La trampa moral del ático con terraza: la gentrificación es la nueva villana de la ficción. *El País*, 2024. <https://elpais.com/cultura/2024-05-03/la-trampa-moral-del-atigo-con-terraza-la-gentrificacion-es-la-nueva-villana-de-la-ficcion.html> [15 junio 2015].

TUAN, Yi-Fu. Place: An Experiential Perspective. *Geographical Review*, 1975. pp. 151–165.



# El rey Artorius, los robots de Asimov y Wu y la máquina del tiempo: límites éticos entre los humanos y las máquinas inteligentes

por JUAN MIGUEL ZARANDONA

*Universidad de Valladolid*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9985-1563>

## INTRODUCCIÓN

Este capítulo se ocupará de un volumen titulado *Invader*, una novela del año 1994, que fue parte integrante de una colección denominada *Robots in Time* (1993-1994). Se trata, en consecuencia, de un título de finales del siglo xx que creemos curioso, desafiante y visionario y, por todo ello, pionero por ocuparse de los futuros desafíos de nuestro tiempo del siglo xxi desde una perspectiva muy reflexiva.

Además, se trata de una narración que ejecuta un original proceso de hibridación y combinación de varios mundos creativos y tradiciones literarias, todos ellos cobijados por el paraguas de la literatura popular contemporánea y que pueden condensarse en un revelador número de palabras clave, principales y secundarias. En primer lugar, entre las principales, sobresale el nombre del escritor Isaac Asimov, un icono en sí mismo («Asimov is science fiction; science fiction is Asimov»)<sup>1</sup>, así como sus robots, su creación más popular y fascinante, como personajes protagonistas de sus tramas y argumentos más atrevidos. En segundo lugar, el rey Arturo, centro y justificación de la materia de Bretaña, más bien de la recreación de esta y el poderoso renacer de su interés en ella en el mundo literario y artístico contemporáneo.

---

<sup>1</sup> Esta popular afirmación, propia de los estudiosos y los aficionados a la ciencia ficción, resume el reconocimiento generalizado hacia el no equiparable impacto de su influyente figura y de su prolífica obra, siempre leída y citada, en la evolución y consolidación del género en todas sus manifestaciones.

Además, creemos que, aunque sea, en apariencia, una irrelevante narración de ficción científica, representa esta, en realidad, una fase imaginativa o momento creativo clave para entender nuestro presente y el futuro que se nos avecina. Asimov-Wu fabulan dentro de los inestables límites del tiempo anterior a que robot (máquina) y humano se fusionaran, aunque no anticipan de manera explícita el camino hasta ello. Nos referimos a los conceptos filosófico-cultural-tecnológicos de los cibernéticos imaginados por los filósofos, artistas y literatos futuristas de nuestro más reciente presente, tanto del transhumanismo como del, aún más radical, poshumanismo<sup>2</sup>.

Al respecto, queremos traer a colación la aportación de la investigadora María Mollá titulada: «Después del humanismo: transhumanismo y posthumanismo» (20 de noviembre de 2022: en línea). Creemos, por nuestra parte, que entre el humanismo y el transhumanismo es necesario incorporar una etapa intermedia: aquella en la cual la biología del ser humano y la tecnología de la máquina coexisten y colaboran estrechamente entre sí, antes de plantearse la fusión de ambas en la misma naturaleza. Podría denominarse, y así lo proponemos, *tecnohumanismo*. La acción de *Robots in Time. Invader* y el mundo imaginativo de Asimov-Wu, como hemos avanzado, se localizaría en esta fase dual, inestable y anterior al auge de la ingeniería genética o la biotecnología y sus consecuencias filosóficas que abordaremos a continuación.

## ISAAC ASIMOV Y SUS ROBOTS

Bajo este apartado, nos referimos, exactamente, al popularísimo escritor norteamericano Isaac Asimov (1920-1992) que ya hemos citado, autor de más de quinientos títulos de recreación de mundos imaginarios del entorno de la ciencia ficción (ficción o fantasía científica), es decir, en mayor o menor medida, basados en los conocimientos científicos del pasado, del presente y, sobre todo, del futuro, es decir, aquellos que están por venir y que determinarán las realidades del ser humano enfrentado a los retos tecnológicos, aunque él mismo no llegará a explotar todas las posibilidades que el futuro encerraba.

---

<sup>2</sup> La radicalidad depende del punto de vista o enfoque y, por lo tanto, es ambigua y relativa. Aquí se debe entender que el transhumanismo, que defiende la *mejora* de la biología de la especie humana mediante la tecnología, es menos radical que el poshumanismo, que no solo mejora, sino que cuestiona la noción misma de lo humano para alcanzar una transformación o reconfiguración de la existencia que *supere* lo biológico y, con ello, las limitaciones del *Homo sapiens*. Radical solo en ese sentido evolutivo. (Lectura recomendada: Cortina Ramos y Serra 2015; Fusco y Broncano 2020: 283-288).

Destacan, entre todo su caudal, los cuentos y las novelas, así llamadas, *robóticas*, que alcanzaron popularidad mundial con la publicación del título *I, Robot* (*Yo, robot*, en español) en 1950, una recopilación de cuentos ya publicados, en su gran mayoría. Además, el maestro Asimov tuvo, y puso en práctica, la curiosa genialidad de combinar motivos y tópicos característicos de la ciencia ficción con los propios de la narración policiaca, lo que, desde entonces, se ha denominado «ciencia ficción policiaca».

Estas historias giran todas ellas alrededor de su gran propuesta: las «tres leyes de la robótica», esbozadas por primera vez en un cuento de 1942, «Runaround», traducido como «Volveremos» en español, y que son el motivo unificador de toda su narrativa robótica, aparte de aportar mucho material para pensar y reflexionar. Se concibieron, por ejemplo, como el imprescindible «código moral del robot», sus límites éticos, el equivalente a los «diez mandamientos» de los humanos. Dichas leyes pretendían, en vano, ser perfectas, pues la realidad es que son de muy difícil aplicación al demostrar ser paradójicas o contradictorias, lo que genera un gran número de conflictos. Aparte de todo esto, detrás de ellas se esconde la necesidad de aportar seguridad al ser humano frente a su creación, para que el llamado «complejo Frankenstein»<sup>3</sup> no se repita y la máquina inteligente, es decir, su creación más osada, no se rebele contra su creador.

Parafraseadas en español, estas leyes podrían reconocerse de la manera siguiente: 1) Un robot no dañará a un ser humano ni permitirá, por inacción, que sufra daño; 2) un robot cumplirá siempre las órdenes de los seres humanos, salvo que entren en conflicto con la primera ley; y 3) un robot debe protegerse a sí mismo, salvo que esto entre en conflicto con las leyes primera y segunda<sup>4</sup>.

Leídas con atención, este código de conducta robótica y de regulación de las relaciones humano-robot busca hacer efectiva la coexistencia entre seres biológicos y tecnológicos, pero desde la separación estricta de ambos y la subordinación de

---

<sup>3</sup> El complejo o síndrome de Frankenstein debe su nombre a la clásica novela romántica de Mary Shelley *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, de 1818, y expresa el miedo de los humanos hacia sus propias creaciones y a que estas puedan volvérselos en contra y llegar a destruir a la humanidad. El concepto fue acuñado, en la década de 1960, por el profesor y novelista norteamericano Theodore Roszak (1933-2011), creador también del concepto de *contracultura*, y quien llegó a publicar una novela propia inspirada en la narración gótica que nos ocupa: *The Memoirs of Elizabeth Frankenstein* (1995).

<sup>4</sup> Dichas leyes (*Laws of Robotics*), según la redactó Asimov, fueron las siguientes: 1. A robot may no injure a human being, or through inaction, allow a human being to come to harm; 2. A robot must obey the orders given it by human beings except where such orders would conflict with the First Law; 3. A robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the First or Second Law.

los segundos a los primeros. Es decir, son un ejemplo claro de la era que hemos llamado *tecnohumana*, previa a las fusiones tecnobiológicas especulativas ya citadas del *transhumanismo* o del *poshumanismo*.

### ROBOTS IN TIME

*Robots in Time* es una colección o serie de seis novelas de ciencia ficción robótica, escritas por el autor William F. Wu (1951-), otro maestro de la ciencia ficción norteamericana<sup>5</sup> «a la manera de Asimov», lo que podría definirse como una coautoría póstuma, pues tanto maestro como discípulo comparten créditos en las cubiertas de la edición impresa de los libros de la serie. Los seis volúmenes se publicaron entre los años 1993 y 1994, es decir, después del fallecimiento de Asimov en 1992, lo que no impidió que sus sucesores y derechohabientes aprobaran y otorgaran las debidas licencias para que el experimento siguiera adelante. El éxito, por añadidura, fue el mismo que el de los textos propios y exclusivos de Isaac Asimov: superventas, traducciones a muchas lenguas, incluida la española que fue casi inmediata<sup>6</sup>.

En concreto, estos serían los datos básicos de las seis novelas que componen el conjunto de *Robots in Time*:

*Predator/Depredator*: Por primera vez, en un volumen de esta serie, los humanos y los robots viajan juntos atrás en el tiempo, en este caso, hacia el Cretáceo, cuando la tierra era propiedad de los dinosaurios. Estos viajes al pasado nunca se habían incluido antes en las obras de Asimov.

---

<sup>5</sup> Wu comenzó a colaborar en los proyectos literarios de Asimov desde la década de 1980 y, más tarde, gracias a *Robots in Time*, fue su continuador más estrecho. Como autor posee una obra propia muy original y reconocida. Para más información, véase: SFE (2023: en línea).

<sup>6</sup> Otro factor que contribuyó al éxito popular del sexto volumen de la serie fueron las atractivas diez ilustraciones en blanco y negro que acompañaron al volumen (Asimov y Wu 1994: s. p.). El autor de todas ellas fue Matt Elson, parte del equipo del prodigioso artista, escritor y editor estadounidense Byron Preiss (1953-2005), quien, con ayuda de las empresas que creo y dirigió (Byron Preiss Visual Publications e iBooks), protagonizó la publicación de novelas gráficas y libros ilustrados durante muchos años. Dichas ilustraciones fueron conservadas también en la traducción española (Asimov y Wu 1998: 125-133). Las imágenes que representan el mundo robótico (siete) son de una belleza y originalidad inquietantes. Las del arcaico mundo artúrico (tres) delatan ecos del gran clásico de la ilustración artúrica del siglo XIX, los grabados de Gustave Doré para los *Idylls of the King* de Alfred Tennyson (Zarandona 2004).

*Marauder / Saqueador*: El viaje, en este caso, es hacia la Jamaica de la Edad Moderna, cuando se encontraba poblada y amenazada de piratas.

*Warrior / Guerrero*: En esta ocasión, el retorno temporal lleva a los protagonistas a la Germania que amenazaba la existencia del Imperio romano tardío.

*Dictator / Dictador*: Más cercano en el tiempo, el mundo visitado, en esta nueva aportación, es la Unión Soviética durante los tiempos de la Segunda Guerra Mundial.

*Emperor / Emperador*: El Lejano Oriente se convierte en protagonista en esta quinta entrega de la serie, al llegar los viajeros en el tiempo a la remota China del siglo XIII de Kublai Khan y Marco Polo.

*Invader / Invasor*: El ciclo se cierra con el regreso, desde el futuro, a la Inglaterra o Bretaña del rey Arturo histórico, es decir, al año 459 d. C. Este, como ya se ha indicado, es el volumen del que este estudio se ocupará principalmente, al considerarlo la pieza más lograda y atractiva: un «gran hallazgo».

La colección, en su conjunto, incorpora otra tradición literaria previa, aparte del legado de Isaac Asimov como fundador de las narraciones robóticas. Se trataría de aquella popularizada por el escritor británico Herbert George Wells (1866-1946), pionero de la ciencia ficción y autor de la celebrada narración *The Time Machine*<sup>7</sup>, de 1895, novela distópica, posapocalíptica y, por supuesto, de ficción científica<sup>8</sup>. Desde ahora, con Wu, los robots de Asimov se benefician de la máquina del tiempo para aventurarse al pasado, hacia lugares y tiempos en los cuales su revolución científico-técnica futurista sobresale con mayor potencia, a diferencia del viajero de Wells que se adentra en el muy distante futuro del año 802.701. Sea como sea, el hibridismo, como característica sobresaliente e indudable de *Invader*, nace y se manifiesta con fuerza desde esta primera fuente de inspiración.

---

<sup>7</sup> Es necesario hacer una distinción entre dos conceptos: los *viajes en el tiempo* y la *máquina del tiempo*. Los viajes en el tiempo son tan antiguos como la mitología y la literatura. Dichos viajes habían sido posibles, o se habían convertido en verosímiles, gracias a recursos como el sueño, la magia, la hipnosis, las visitas de seres espirituales o angelicales. La gran novedad del siglo XIX y sus progresos tecnológicos será el empleo de artefactos o máquinas que permiten viajar en el tiempo. La novela *The Time Machine* de 1895 ha pasado a la historia de la literatura como la pionera al respecto, aunque ello no sea cierto, sino que, más bien, fue el texto que popularizó definitivamente el invento.

<sup>8</sup> De hecho, el mismo Wells ya incluyó una máquina del tiempo en una narración propia, breve y anterior titulada: *The Chronic Argonauts* (1888). Y hubo otras de varios autores, aunque se cree que el escritor que, por primera vez, recurrió a una máquina para viajar en el tiempo fue el norteamericano Edward Page Mitchell (1852-1927) y su cuento: «The Clock that Went Backward», de 1881, el cual fue publicado en el periódico *The Sun* de Nueva York y que no se volvió a recuperar, al igual que su figura y el conjunto de su obra, hasta muy entrado el siglo XX. Lo más probable es que Wells nunca conociera este cuento.

## EL REY ARTORIUS

Aparte de la gran ocurrencia de combinar la ciencia ficción robótica de Asimov con la máquina del tiempo, en este caso retrospectiva, de Wells, en este volumen, el último de la serie de *Robots in Time* de Asimov y Wu, se recurre también a la materia de Bretaña o materia del rey Arturo: aquella temática literario-artística de quince siglos de antigüedad que reúne en su seno mito, leyendas y narraciones, en verso o en prosa, redactadas en muchas lenguas. Hasta tal extremo de popularidad han llegado objetos como el Santo Grial, la Tabla Redonda o la espada Excalibur; personajes como el mismo Arturo, Ginebra, Merlín, Morgana, Lanzarote o Galván, etc.; o conceptos como el de la caballería o el amor cortés, que puede afirmarse, más allá de toda duda razonable, que han conquistado el imaginario occidental y universal como pocos otros repertorios lo han hecho. Capítulo aparte lo constituye el gran renacer contemporáneo multimedia de la materia en literatura, pintura, música, cine, cómic, videojuego, etc. *Invader* se beneficia y participa de este auge.

Esta novela, sin embargo, no se dirige al rey Arturo del mito, de la leyenda o de la literatura, sino que explora al personaje histórico real, si es que alguna vez existió tal figura. Con este interés, tanto los autores, como los lectores se topan con uno de los temas de investigación más extraordinarios de los que se ocupan los especialistas en estudios artúricos y sus equipos multidisciplinares de historiadores, arqueólogos, historiadores del arte, documentalistas, teóricos de la literatura, lingüistas o expertos en epigrafía. Al respecto de la existencia de un rey Arturo histórico, nos han llegado algunas fuentes medievales acreditativas, lo que permite elaborar un buen número de conjeturas no demostradas. Entre otras, hay que tener en cuenta a crónicas tan añejas como las siguientes: *De Excidio et Conquestu Britanniae*, de Gildas (s. vi), *Historia Brittonum*, de Nennius (s. ix), los *Annales Cambriae* (s. x), la *Gesta Regum Anglorum* (1125) de William of Malmesbury, la *Historia Anglorum* (ca. 1129) o la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey of Monmouth (s. xii). En todos estos textos se encuentran hechos o personajes que han sido identificados o atribuidos a Arturo o relacionados con su trayectoria vital legendaria (Lacy 1996).

Dichas sospechas han sido la fuente de inspiración de numerosos volúmenes de investigación que buscan al rey Arturo o Artorius histórico, redactados por estudiosos británicos o norteamericanos. Entre los abundantes ejemplos, cabe citar a los siguientes, cuyos títulos reflejan a la perfección el interés por averiguar lo que hubo de cierto detrás de las leyendas y en los mitos: *King Arthur: The True Story* (Phillips 1992); *King Arthur's Bones. A Historical Mystery* (The Medieval Murderers

2009); *The Search for King Arthur* (Hibbert 2007); o *On the Trail of King Arthur* (Crichton 2013).

Este será el Arturo/Artorius de Asimov y Wu, al que convierten en un personaje virtuoso encarnado en un jefe guerrero bretón que apenas interviene en la trama, pero que preside toda la acción con autoridad y carisma<sup>9</sup>:

He descubierto que en esa época en el sur de Inglaterra había unos prados ideales para el pasto de los caballos y que el rey Artorius, en quien se basan las leyendas del rey Arturo, mandaba un regimiento de caballería (Asimov y Wu 1998: 22).

Los sajones de esa época carecen de monturas, pero son muy numerosos. Artorius necesita un buen suministro de caballos fuertes y sanos para sus hombres (Asimov y Wu 1998: 24)

La tropa personal de Artorius tiene su cupo completo de trescientos hombres (Asimov y Wu 1998: 75).

A la parpadeante luz de la antorcha, Steve procuró examinar detenidamente a Artorius Riothamus. Parecía tener poco más de treinta años, y era de altura y corpulencia media. La cabellera le llegaba hasta los hombros y era de color castaño claro, al igual que su estrecha barba meticulosamente cortada a lo largo de la mandíbula (Asimov y Wu 1998: 104).

Steve volvió la cabeza para mirarle. Artorius era amable y no parecía en absoluto pretencioso, pero también era reservado, solidario con sus hombres y estaba muy seguro de sí mismo. A Steve le gustó y comprendió que su magnetismo personal, unido a su éxito militar, había contribuido a crear la leyenda que nació después de su muerte (Asimov y Wu 1998: 105).

Eres la clase de líder sobre el que cantan los poetas. Artorius escudriñó con ceño el horizonte. —No estoy seguro. Los poetas hablan de grandes victorias, no de quienes luchan permanentemente sin éxito. Me pregunto si alguien recordará nuestros nombres. Steve sonrió, pero no se atrevió a responder (Asimov y Wu 1998: 205).

La imagen de Hunter y Steve, robot y humano del futuro, cabalgando uno a cada lado de Arturo es uno de los pasajes más logrados de la novela: «Hunter había localizado a Artorius a la cabeza de su columna sin dificultad alguna. Después de recibir su informe, Artorius había decidido seguir la ruta de Bedwyr. Hunter y Steve cabalgaron con él en la cabeza de la columna para mostrarle el camino» (Asimov y Wu 1998: 181).

---

<sup>9</sup> Las citas de la novela *Invader* que reproducimos en este capítulo proceden de la traducción española de 1998, *Invasor*, realizada por Enric Tremps.

## LA MÁQUINA DEL TIEMPO DE UN YANQUI

No hace falta esforzarse mucho para recordar que la idea de combinar la máquina del tiempo y el rey Arturo tuvo un antecedente literario muy ilustre del que se benefició la creación de Asimov y Wu. Se trata del afamado compatriota de ambos, el escritor norteamericano Mark Twain (1835-1910) y su clásico *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, de 1889, es decir, solo seis años antes del invento literario de H. G. Wells de 1895. En estas páginas, un yanqui retrocede en el tiempo hacia los años del rey Arturo, pero no al histórico de las crónicas, a la manera de Asimov y Wu, sino al legendario-mítico de las crónicas medievales y las novelas de caballerías con sus contenidos de amor cortés, honor y magia, cuyo mayor y más maduro ejemplo británico fue *La Mort d'Arthur* (1485) de Thomas Malory (1414-1471). El enfoque ideológico, sin embargo, de esta novela de finales del siglo XIX, es muy diferente: el yanqui se erige en representante autorizado de la superioridad científica, industrial y tecnológica del orgullo decimonónico<sup>10</sup>. Por ello, todo su empeño es aplicar, desde su atalaya, reformas y mejoras en la sociedad artúrica. Y también, por ello, la magia y el oscurantismo de un arcaico Merlín resultan totalmente desacreditados. Él es el nuevo Merlín del progreso positivista<sup>11</sup>.

En estas páginas, por supuesto, no se encuentra atisbo alguno de rigor histórico o arqueológico, pero lo que sí es cierto es que Asimov-Wu son herederos de estos dos hallazgos de la imaginación decimonónica: la máquina del tiempo y el regreso a los tiempos del rey Arturo. La última de las novelas de la serie *Robots in Time, Invader*, también es heredera de ambos<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> A pesar del interés en la tecnología que se expresa en estas páginas, el viaje del yanqui (*Yankee*) se efectúa de manera misteriosa y casi mágica, sin ninguna intervención tecnológica que lo haga verosímil. Mark Twain no emplea ninguna máquina del tiempo, pero sí creó un texto que unió para siempre los viajes en el tiempo con el mundo artúrico y que ha quedado, para siempre, en un exponente máximo de la fascinación que ejerce este tipo de viajes entre escritores y lectores. (Jones y Ormrod 2015).

<sup>11</sup> La imaginación de la cultura popular en favor de la combinación de arturismo y viajes tecnológicos en el tiempo, entre un incontable elenco de películas, series de televisión, libros de cómics, novelas gráficas o juegos de vídeo u ordenador, ha producido ejemplos tan deliciosos como los tebeos que transforman a Mickey Mouse o el pato Donald en caballeros de la Tabla Redonda (Disney 2008).

<sup>12</sup> En realidad, sí hubo un precedente. En 1971, el escritor norteamericano Thomas McGowen (1927-?) publicó una novela destinada a un público juvenil que combinaba robots y materia del rey Arturo. Se tituló *Sir MacHinery* y narra las peripecias de un robot que se hace pasar por un caballero, un científico jipi (*hippie*) llamado Arturo y el mismo mago Merlín (Thompson 1996b: 291). No hay ninguna prueba de que Asimov o Wu conocieran o hubieran leído este raro volumen.

## EL RIGOR DE ASIMOV Y WU

Entre los datos rigurosos en los que se basa la novela de maestro y discípulo de la ficción científica, sobresale el conjunto de teorías e hipótesis asociadas a Cadbury Castle, o castillo de Cadbury, localizado en la región de Somerset del sur de Inglaterra y que se convierte en uno de los escenarios principales del texto, ya que buena parte de la acción acontece en este lugar y sus alrededores. Allí se encuentra el palacio de Arturo y los cuarteles de sus huestes militares. Se trata de una fortificación poblada desde la Edad de Hierro que siempre se ha creído o defendido que se trataba de la Camelot histórica. Además, se sabe, con gran certeza, que este rico yacimiento arqueológico, que todavía se puede visitar, así como sus empalizadas y terraplenes, era un fuerte floreciente en los supuestos años del Arturo histórico que lo habría poblado y presidido en su calidad de jefe guerrero bretón romanizado que defiende a los suyos frente a los invasores sajones procedentes del continente. En la novela, este lugar, como escenario recurrente de los hechos narrados, es tratado y recuperado como sigue:

Cuando hablamos por primera vez de esta misión, me contaste que visitaríamos un yacimiento arqueológico, conocido ahora como Cadbury Castle, de la época de Artorius (Asimov y Wu 1998: 25).

Cadbury Castle está en Somerset, en el centro de Inglaterra [...] Un poco más al norte, pero al alcance de la vista, se encuentra la ciudad de Glastonbury. Llegaremos al atardecer del día 21 de abril del año 459 de nuestra era (Asimov y Wu 1998: 26).

Igualmente, otro pilar en defensa de la buena documentación de la novela es la denominación que se utiliza para dirigirse al rey, Artorius Riothamus, que hace referencia a una latinización de una expresión procedente de las lenguas britonas: *rigomatos* o «el gran rey más libre», procedente del historiador latino tardío Jordanes, del siglo VI, que la recoge en su *Getica* (551), su historia monumental del pueblo godo, en el período de transición entre la Antigüedad y la Edad Media<sup>13</sup>. Los autores repiten y aclaran tal epíteto en varios pasajes:

El pueblo de la colina se llama Cadbury la colina Cadbury Tor [...] Ahí vive un individuo llamado Artorius Riothamus (Asimov y Wu 1998: 44).

Emrys dice que este es el palacio de Artorius Riothamus [...] Artorius es un nombre latino [...] ¿Se trata de un caballero romano que se ha quedado, o algo por el estilo [...] Riothamus parece significar «alto rey» [...] También se le llama «*dux bellorum*» [...] Eso significa «caudillo de guerra» en latín (Asimov y Wu 1998: 52).

---

<sup>13</sup> *Getica* o *De Origine actibusque Getorum*. Para una edición y traducción al español, véase Jordanes (2001).

## INVADER Y LA CLASIFICACIÓN DE LA FICCIÓN ARTÚRICA CONTEMPORÁNEA

Esta rica y compleja ficción artúrica ha sido clasificada en cinco grandes grupos o categorías, a saber, los siguientes (Thompson 1996a: 136-138):

*Retellings* (reescrituras): Traducciones o modernizaciones de textos medievales o clásicos para públicos amplios contemporáneos.

*Realistic fiction* (ficción realista): Reproducción o adaptación de las novelas en contextos contemporáneos.

*Historical fiction* (ficción histórica): Ampliación de los argumentos artúricos heredados, tanto en la época oscura de la Alta Edad Media de las crónicas históricas, como en la Baja Edad Media de los romances literarios.

*Science fiction* (ficción científica): Combinación o fusión de la materia con los motivos típicos de dicha ficción futurista.

*Fantasy* (fantasía): Combinación de la materia con lo misterioso, lo irracional o lo sobrenatural.

*Invader*, de *Robots in Time*, no se ajusta a ninguna de estas categorías de manera clara, más bien podría clasificarse como una combinación muy original de, al menos, los tipos tres y cuatro (¿ficción científica historicista?). Todo ello no hace más que confirmar su originalidad, así como su naturaleza híbrida, conceptos ambos que representarán el hilo conductor más firme y repetido de nuestras reflexiones.

## LA TRAMA Y SUS PARADOJAS

La trama casi podría calificarse de disparatada. Los protagonistas de esta se dividen en dos grandes grupos: por una parte, los viajeros humanos del futuro acompañados de sus robots y, por la otra, los habitantes de la Bretaña contemporánea del rey Arturo (Artorius). Entre los primeros, sobresalen los humanos Wayne, Steve, Jane y Harriet, protegidos y apoyados por los robots Hunter, el primer protagonista de los hechos, e Ishihara. El mundo del pasado está encabezado por el mencionado Artorius y su prometida, Gwenthwyvar (Ginebra), a los que acompañan campesinos, burgueses o soldados, tanto con nombres latinos: Lucius, Aetius, Patricius, Gaius o Antonius, como bretones: Emrys, Igernia, Cymric, Drustan o Cai. Lo propio de aquellos complejos tiempos, como bien subraya y divulga el texto: «El sur de Inglaterra siguió siendo un lugar muy culturalmente romanizado y densamente poblado durante muchos años después de que se retiraran los romanos» (Asimov y Wu 1998: 24).

También pueblan este microcosmos, entre otros guiños a la tradición literaria, un tal Medraut (Modred): «Medraut no es muy corpulento, pero no es forastero [...] Es sobrino de Artorius [...] Medraut anda siempre buscando camorra» (Asimov y Wu 1998: 101); o una guardia personal del rey de veinte hombres (los caballeros de la Tabla Redonda): «Mi cuartel está ahí, en la ciudadela. No se ve muy bien en la oscuridad, pero aquí vive toda la guardia personal de Artorius. Hemos jurado morir por él si es necesario [...] Vivimos aquí permanentemente y le acompañamos en todos los desplazamientos. Su guardia personal consiste en un grupo especial de solo veinte hombres» (Asimov y Wu 1998: 98).

Los problemas surgen, así como la necesidad de retornar repetidamente al pasado, cuando Mc Governor, un prototipo de superrobot diseñado para gobernar ciudades y cuya misión prioritaria era conservar la estabilidad social de los seres humanos, comienza a dar problemas. Algo falla y se produce una misteriosa avería. Mc Governor desarrolla la capacidad de dividirse, sufra o no sufra la verosimilitud narrativa —así es la ciencia ficción—, en seis robots más pequeños. Una vez efectuada la división, todos ellos logran huir, cada uno de ellos hacia un momento diferente y, más o menos, remoto del pasado. Es decir, a épocas pretéritas o muy pretéritas de la historia. Para ello, los disidentes han creado una cúpula mecánica que permite su escapada y los viajes en el tiempo, con el fin de salvarse de ser desmantelados y por respeto a la tercera ley de la robótica que permite la autoprotección y supervivencia de los seres robóticos, aunque constreñidas por los imperativos de las leyes primera y segunda.

La carrera de Wayne, su diseñador, está en peligro y surge en su interior un auténtico miedo distópico a unos poderosos superiores indeterminados, a la manera del *A Brave New World* (*Un mundo feliz*) (1932), del audaz narrador británico Aldous Huxley (1894-1963), lo que le lleva a actuar también para salvarse. Los posibles ejemplos son muy abundantes:

Hunter, llama al ordenador de la ciudad. La Junta de Supervisión de los robots Governor está lista para la conferencia colectiva (Asimov y Wu 199: 15).

Como ya hemos hablado en misiones anteriores, no puedo regresar a Mojave Center<sup>14</sup> hasta que disponga de la información que me convenga para presentarla a la Junta de Supervisión (Asimov y Wu 1998: 177).

---

<sup>14</sup> Aunque en la novela de Asimov y Wu, a diferencia de la Bretaña del mundo del pasado, el mundo del futuro no se localiza en ninguna área geográfica concreta. Sin embargo, si existe una referencia indirecta o sugerida. Mojave es tanto un gentilicio como un topónimo reales. El desierto de Mojave (Mojave Desert), de unos 124.000 km<sup>2</sup>, existe y se extiende entre el sur de California y los vecinos estados de Utah, Nevada y Arizona, y debe su nombre al pueblo indígena mojave. Por su parte, Huxley localiza su Savage Reservation,

Hunter puede ayudarte a resolver tus problemas con la Junta de Supervisión (Asimov y Wu 1998: 219).

Entre otras cosas, porque él (Wayne) sabe que su creación encierra otro defecto, pues al viajar en el tiempo, primero se convierten en seres diminutos, más bien microscópicos, pero, al poco, retornan a su tamaño. El problema reside en que durante todo este proceso de cambios existe el riesgo de que provoquen explosiones nucleares muy dañinas<sup>15</sup>:

Además, es imprescindible que nos lo llevemos antes de que alcance la época en que partió y estalle con fuerza nuclear (Asimov y Wu 1998: 61).

Mi sistema estallará con fuerza nuclear si regreso a nuestra propia época en este estado (Asimov y Wu 1998: 213).

Debido a todo esto, es prioritario encontrarlos y hacerlos regresar, lo cual será la misión del poderoso robot Hunter y de su equipo de humanos, que conseguirán hacer retornar, lo quieran o no, a los seis robots, uno por cada entrega de la serie. La orden de Hunter es conseguir que estos no hagan daño a los seres humanos, a los que los robots deben proteger por encima de todo, según la primera ley de la robótica, y que no cambien el curso de la historia con sus intervenciones, lo que podría crear grandes catástrofes y guerras:

A partir de aquel momento, debían hacerse pasar por seres humanos, y eso suponía un doble peligro [...] podían alterar los acontecimientos y provocar otras conductas de la gente, impulsados por las tres leyes de la robótica. Hunter debía impedir que eso sucediera para evitar que los seres humanos sufrieran daños al introducir cambios significativos en el flujo de la historia (Asimov y Wu 1998: 14).

Pero si MC Seis logra elaborar algún pacto a largo plazo, la Inglaterra medieval, la del renacimiento y por último la moderna no llegarán a desarrollarse, y cambiará radicalmente el rumbo de la historia (Asimov y Wu 1998: 59).

Sin embargo, la primera ley me obliga a considerar el peligro de cambiar la historia, por remoto que sea (Asimov y Wu 1998: 60).

---

ajena al Mundo Feliz, de donde procede uno de los protagonistas, John the Savage, en una zona desértica de Nuevo México poblada por los indios de la etnia llamada pueblo. Se trataría de un guiño al maestro.

<sup>15</sup> El peligro que supone la energía nuclear para el bienestar y supervivencia de los seres humanos siempre fue un tema favorito de las narraciones y declaraciones de Isaac Asimov, como ha quedado ampliamente atestiguado. En esto comparte temores con buena parte de su generación, la que fue testigo de las bombas de Hiroshima y Nagasaki, así como de las amenazas de la Guerra Fría.

El sexto volumen, *Invader*, con su visita a la época del rey Artorius histórico, posee un encanto muy especial. Tanto Hunter como los miembros de su equipo recuerdan con nostalgia que se trata del viajar a los tiempos de los hechos de Camelot que tanto les gustaba leer de pequeños:

Sin embargo, creo que el alto rey Artorius podría ser el hombre en quien se basa la leyenda del rey Arturo [...] Este lugar no se parece mucho al Camelot que leí de niño [...] La leyenda fue elaborada por narradores, poetas y novelistas a lo largo de muchos siglos (Asimov y Wu 1998: 52).

Has dicho que ese Artorius, que usa las tácticas de la caballería romana, constituye la base histórica del rey Arturo (Asimov y Wu 1998: 58).

También considero que la creación de la leyenda del rey Arturo cambiará casi con toda seguridad, si la historia en la que se basan las primeras crónicas no sucede del mismo modo. Esto es posible aunque no se alteren los acontecimientos históricos. Esta leyenda parece ser bastante importante en la cultura británica, y en sus ramificaciones en Estados Unidos y otros lugares del antiguo imperio británico [...] La leyenda del rey Arturo podría alterar acontecimientos históricos más adelante, ya que ha ejercido enorme influencia cultural a lo largo de los siglos. No podemos permitir que cambie [...] Yo tampoco querría perderla [...] De pequeño seguí las historias de Camelot y los caballeros de la Tabla Redonda, y de Lancelot y Guinevere (Asimov y Wu 1998: 60-61).

Se comprueba una vez más, pero esta vez en un contexto de ficción científica futurista, que la legión de admiradores de las sagas artúricas se origina en lecturas infantiles y juveniles tempranas. Aquí, debido al tono realista, la partida de caza de viajeros en busca y captura de robots rebeldes, nos indica que hay que distinguir entre los hechos reales y la elaboración de estos por parte de narradores, poetas y novelistas en siglos venideros. Estas expansiones fantasiosas de gran belleza es lo que ellos han disfrutado en sus lecturas.

## LOS ESCENARIOS DE LA TRAMA

Los dos mundos de la novela establecen un contraste muy marcado entre el pasado y el futuro. El del futuro robótico presenta claros rasgos distópicos, a la manera de un nuevo mundo feliz. Los poderes se imponen y supervisan, de manera implacable, a los inferiores y la petición de responsabilidades en caso de incumplimientos o errores es muy efectiva. Se trata, en consecuencia, de una sociedad ultrajerarquizada donde hay miedo a los superiores y el control se ejerce gracias a tecnologías muy sofisticadas. Por supuesto, se trata de una sociedad muy avanzada en lo científico y en lo tecnológico, donde se han desarrollado ciudades

subterráneas de extrema limpieza y orden, bajo la iniciativa de instituciones como el Mojave Center o el Bohung Institute. Capítulo aparte, aunque esencial para la construcción de la trama, lo constituye la rigurosa Junta de Supervisión de los Robots Governors, que ya hemos citado:

Hunter asistió y llamó al ordenador de la ciudad para ponerse en contacto con los cuatro miembros de la junta. Espero a que el ordenador los localizara y organizara una conferencia colectiva (Asimov 1998: 13).

En Mojave Center, eso significaba un seguimiento de las diversas necesidades humanas, no solo para la supervivencia y protección de cualquier daño, sino para la satisfacción emocional: diversiones, elección de carrera y profesión, y organización laboral para crear estímulos y objetivos (Asimov y Wu 1998: 17-18).

Hunter los condujo por las calles limpias y tranquilas de la ciudad subterránea [...] el motor eléctrico del vehículo ronroneaba suavemente mientras circulaban entre humanos y robots enfrascados en sus ocupaciones cotidianas, inconscientes de que su ciudad alberga el secreto del desplazamiento por el tiempo, con todo su peligro potencial de modificar la historia (Asimov y Wu 1998: 20).

La sociedad bretona del rey Artorius y su pueblo se caracteriza por todo lo contrario: una vida rural y artesana muy sencilla que se desparrama por campos agrícolas y terrenos para la cría de ganado; una naturaleza silvestre de bosques, prados y ríos; los campos de batalla para las escenas bélicas; y el castillo-fortaleza que desde lo alto gobierna sobre vidas y haciendas a las que ofrece protección, avituallamiento y cierto ocio social de tabernas y comercios:

[...] un pueblo, rodeado de un muro de madera y adobe (Asimov y Wu 1998: 27).

Cuando se acercaban a la cabaña, Jane distinguió el olor de pan en el horno (Asimov y Wu 1998: 31).

Ygera le enderezó la pierna y empezó a aplicarle la cataplasma (Asimov y Wu 1998: 36).

Cuando Emrys llegó con el carnero, lo llevó a la parte trasera de la cabaña. A pesar de que la matanza de un animal debía de ser normal para él, ella prefería no verlo (Asimov y Wu 1998: 38).

Huele fatal –susurró Wayne (Asimov y Wu 1998: 39).

El muro de protección del poblado, así como los terraplenes alrededor de la elevada colina donde estaba situado, indicaban que el lugar no era siempre tan pacífico como en ese momento (Asimov y Wu 1998: 47).

No había un solo muro defensivo, sino cuatro muros concéntricos alrededor de la base y el principio de la cuesta. A partir de la puerta, el camino estaba adoquinado (Asimov y Wu 1998: 47).

Había tiendas y tenderetes donde vendían comida, ropa, piezas de alfarería y artículos de piel (Asimov y Wu 1998: 53).

El baluarte de la entrada tiene también algunos detalles de arquitectura romana. Pero el diseño global es celta (Asimov y Wu 1998: 57).

## LOS PERSONAJES

El robot Hunter es el protagonista indudable de la novela. Es una máquina perfecta por su fuerza, agudeza de visión y oído, rapidez de movimientos, etc. Es la mente organizadora por antonomasia que siempre sabe lo que conviene hacer y el que toma todas las decisiones. También es el protector nato de los humanos, por quienes se desvivirá en todo momento, a pesar de sus imperfecciones. También encarna todos los mejores valores masculinos propios de un guerrero inteligente, pero potenciados por su naturaleza robótica. El texto es siempre muy claro al respecto:

Hunter, de metro ochenta y cinco de altura, robusto, pelo corto y rubio, y ojos azules, había sido diseñado con la habilidad de cambiar su forma y su aspecto a voluntad (Asimov y Wu 1998: 12).

[...] sé por eliminación que MC Seis era la parte de MC Governor especializada en mantener la estabilidad social entre los humanos (Asimov y Wu 1998: 17).

Si me examina con su visión o con su oído amplificadas al máximo, detectará que no tengo piel humana y que no me late el corazón (Asimov y Wu 1998: 140).

En un primer momento viaja acompañado por el humano Steve y por la humana Harriet. Esta última no solo crea un claro contraste con el robot, por aportar valores más femeninos, sino que se trata de todo un acierto creativo de Asimov y Wu para su novela. Historiadora de profesión y, por ello, entrenada en el rigor, es una experta en la época del rey Arturo, es decir, la Britania posromana de latinos, bretones y sajones, un momento de gran inestabilidad política y social: «Harriet está especializada en la época romana tardía y posromana de Britania» (Asimov y Wu 1998: 18).

Su mente de historiadora-arqueóloga no deja de trabajar ni un momento al comprobar continuamente si sus conocimientos se ajustan a la realidad material del mundo que visita: su objeto de estudio. Se interesa por hacer una reconstrucción histórica detallada y cataloga monedas, ropajes, armas y las técnicas de construcción. Se asombra con la dieta básica: las gachas de avena con miel, el pan horneado o la carne de carnero. Descubre los olores de la leña ardiente, los efectos de las cataplasmas curativas o las prácticas de la matanza de animales caseros. Igualmente, con un efectivo guiño a la ciencia ficción, los seres del futuro pueden

aprender idiomas mientras duermen gracias a la tecnología, ventaja que ella aprovecha para aprender el bretón que tan útil les resulta para su viaje.

## LA ÉTICA ROBÓTICA Y SUS LEYES

Buena parte de la trama se sostiene en la manipulación de las leyes de la robótica. El caso más dramático tal vez sea el de Wayne, el experto en robótica renegado y el robot que lo acompaña, Ishihara. El humano ha hecho creer al robot que está en peligro. Es decir, se sirve de la primera ley, para que el robot le proteja, pues este está obligado a hacerlo, y a que le obedezca, según la segunda ley, pero es todo un engaño:

Un robot no puede herir a un ser humano, ni dejar de intervenir si este se encuentra en peligro [...] Pero Ishihara trabaja para Wayne Nystrom, el experto en robótica [...] Eso nos indica el alcance del juicio de Ishihara. No confío en que obedezca con responsabilidad la primera ley [...] Al parecer, el doctor Nystrom se ha servido de la primera ley para convencer a Ishihara [...] Luego, la segunda ley ha obligado a Ishihara a obedecerle (Asimov y Wu 1998: 11).

¿Qué importa que la segunda ley diga que «un robot debe obedecer las órdenes de los seres humanos» [...] si no se puede confiar en el humano que da las órdenes (Asimov y Wu 1998: 12).

Las leyes pueden torcerse con facilidad, sobre todo si los humanos no son fieles a sus propias leyes, como el «no mentirás» de los diez mandamientos. Las leyes no son nada en manos de los seres humanos que las manipulan con facilidad. El ejemplo del párrafo siguiente es, sin duda, el más contradictorio.

Junto a Wayne e Ishihara permanece, como prisionera, la humana Jane. Wayne debe protegerla. La mujer, consciente de todo, le pregunta si mantenerla prisionera está incluido en la primera ley, si este hecho la respeta: ¿la primera ley incluye el secuestro? El robot intenta defenderse como puede y tratar de salvar la paradoja y la contradicción al afirmar que no está en peligro. La verdad tiene muchos niveles que las leyes de la robótica no pueden discriminar. Ella se defiende al contestarle que *daño*, para ella, es permanecer con él. Exactamente este es el momento más revelador del tenso diálogo que se entabla entre los dos:

En la primera ley no se han contemplado nunca situaciones como esta –dijo tranquilamente Jane. –¿A qué te refieres? –preguntó Ishihara–. He impedido que te ocurriera ningún daño. –Me retienes como prisionera [...]. Piensa en la intención de la primera ley. ¿Crees realmente que incluye el secuestro? (Asimov y Wu 1998: 113).

La conclusión es muy clara: los humanos intentan burlar las leyes constantemente, aunque estas, supuestamente, sean sin excepciones. Y también intentan manipular a los robots en beneficio propio y ponerlos al servicio de sus debilidades morales.

## LOS PERSONAJES FEMENINOS

Según avanza la acción, las mujeres del futuro comparten confidencias y vida ordinaria con las mujeres del pasado, las coetáneas del rey Arturo. Por una parte, Jane, que parece no tener descendencia ni familia, hace amistad con Ygerna, una campesina madre de cuatro hijos muy pequeños. En el mundo robótico de humanos y robots, no hay huella de la necesidad de la procreación, es algo que no se aclara. Y en ningún momento se especifica que los robots tengan sexo. Son solo máquinas. Por los testimonios que conservamos, Asimov vivió el asunto del aumento de la población, como típico hombre del siglo xx, con gran preocupación y con serias dudas sobre cómo proceder, lo cual se aprecia o adivina con claridad en algunos pasajes de la novela, como el mencionado de la fecunda madre de familia: «Una mujer abrió la puerta de la cabaña, con cuatro chiquillos alrededor de su enorme falda de tela basta. El menor apenas andaba y el mayor tenía unos diez u once años» (Asimov y Wu 1998: 32).

Por otra parte, Harriet, la historiadora del mundo antiguo, conoce y trata a Gwenhwyvar, la joven prometida de Arturo. La joven solo sueña con casarse y crear una familia. Por ello, no puede comprender que Harriet tenga cuarenta años y no esté casada ni tenga hijos. Aparte, resulta muy curioso el asombro que le produce que conserve su dentadura completa a esa edad. Tampoco puede comprenderlo:

Probablemente tenía menos de veinte años, lo cual, en su cultura, la convertía en adulta [...] ¿Cuántos hijos tienes? –preguntó Gwenhwyvar levantando la cabeza [...] Pues ... ninguno. [...] ¿Ninguno? –exclamó Gwenhwyvar sorprendida. [...] Ninguno –repitió Harriet encogiéndose de hombros y haciendo un gran esfuerzo para no sonreír [...] Eso es muy triste. ¿Cómo se siente tu marido al respecto? ¿No quiere tener descendientes? [...] Yo espero tener hijos y que lleguen a adultos [...] Mi padre dice que le gusto a Artorius. Confía en organizar nuestra boda (Asimov y Wu 1998: 106).

—¿Qué edad tienes? –Cuarenta años. Gwenhwyvar se incorporó asombrada, con los ojos muy abiertos. —¿Cómo? ¿Me tomas el pelo? –No. No bromeo –dijo Harriet sonriendo ante la sorpresa de su compañera, consciente de que debido al agotamiento físico del trabajo, la mala alimentación, la carencia de conocimientos médicos y la ausencia de higiene dental, la longevidad media de aquella época era de poco más de cuarenta años [...] –Pero... tienes todos los dientes (Asimov y Wu 1998: 161).

Harriet no permanece impassible ante estos contrastes, pero lo más sorprendente es que algo la remueve en su interior. Durante algún tiempo duda y se muestra impresionada por lo que ha descubierto en el nuevo mundo, en esa vida fecunda, familiar, sencilla y tranquila. Ella, la científica reputada y mujer poderosa, quiere quedarse a vivir allí para siempre a pesar del rol inferior de la mujer en esta sociedad guerrera y patriarcal:

Hunter, permíteme que te diga una cosa –respondió lentamente Harriet–. Como ya he mencionado [...] Estoy dispuesta a cumplir mi compromiso contigo para encontrar a MC Seis, pero luego quiero quedarme en esta época. –¿Para siempre? –preguntó Steve desconcertado– ¿Estás loca? [...] –¿Lo has pensado debidamente? –insistió Steve–. ¿Qué clase de médicos tienen aquí? ¿Qué ocurre si enfermas o te lastimas? (Asimov y Wu 1998: 120).

Por supuesto, no se lo permiten pues es peligroso para ella (la primera ley exige devolverla a su tiempo) y, sobre todo, por el peligro de que pueda cambiar el curso de la historia, una de las obsesiones de los visitantes venidos del futuro. No hay duda de que Asimov y Wu buscan poner a prueba nuestras orgullosas creencias y mostrar, tal vez, la parte negativa de las ideologías del presente y del pasado y donde mejor se aprecia el dilema es en el personaje de Harriet:

Hunter no respondió. La primera ley le exigía devolver a Harriet a su tiempo, tanto por su propia seguridad como por su creencia en la teoría del caos (Asimov y Wu 1998: 121)

[...] si Harriet iba a quedarse, debería aprender a guardar silencio. La alternativa podía suponer que, a lo largo del tiempo, adquiriera la reputación de conocer el futuro [...] En una sociedad supersticiosa, el conocimiento del futuro podía convertirla en una mujer sabia y respetada, o en una bruja malvada [...] La posición de una mujer en aquella sociedad dependía en gran parte del prestigio de su padre y del de su marido [...] las mujeres gozaban de pocas alternativas (Asimov y Wu 1998: 160).

Pero debo hacer hincapié en que es imprescindible que Harriet regrese. Su presencia continuada pone en peligro el futuro. Le he explicado a Ishihara por radio que recurra a la fuerza para traerla si es necesario (Asimov y Wu 1998: 223).

## LA DESTRUCCIÓN DE LA MÁQUINA DEL TIEMPO

El origen de la máquina del tiempo, en este mundo futuro de robots y humanos, se debe a un acto ilegal de un robot, es decir, se trata de un acto ilícito: «A su llegada a Mojave Center, Hunter había descubierto que MC Governor había modificado la tecnología de un aparato existente en el Instituto Bohung y lo había convertido en un artefacto de desplazamiento por el tiempo» (Asimov y Wu 1998:

14). Después de todos los peligros, aventuras y dificultades sufridas para recuperar a los seis robots huidos en el tiempo y terminar la misión encabezada por Hunter, es necesario adoptar una solución final que elimine todo peligro para los humanos, de acuerdo a la primera ley de la robótica. Ya no habrá más viajes en el tiempo y su recuerdo será borrado de la memoria:

Quiero que guardes silencio respecto al desplazamiento por el tiempo. El daño intrínseco para todos los humanos es claramente inmenso [...] Dentro de poco regresaremos al Instituto Bohung [...] En breve, anularé la capacidad de desplazamiento por el tiempo de la esfera –dijo Hunter–. Evidentemente, no puedo ordenaros que guardéis el secreto. Pero debo advertiros que no existirá prueba alguna de dicha posibilidad. Un nuevo descubrimiento de esta tecnología no beneficiaría ciertamente a ninguno de nosotros (Asimov y Wu 1998: 239-240).

La destrucción de la máquina del tiempo, otra aportación original del dúo Asimov-Wu, también implica la imposibilidad de añadir nuevos volúmenes a la colección de novelas-viajes en el tiempo de *Robots in Time*: «Cuando termine, la esfera solo cumplirá su función original de miniaturización con propósitos industriales y médicos [...] Y este será el fin del desplazamiento por el tiempo» (Asimov y Wu 1998: 242).

### ¿UN FINAL POSDISTÓPICO?

Al final de la novela, los autores, Asimov y Wu, vuelven a jugar con el lector y, aunque no se explicita de manera clara, sí se esboza que algo también ha cambiado en el mundo tecnohumano del futuro, donde los lectores ya han comprendido que ni los hombres del futuro («Los humanos nos distinguimos por nuestra escasa fiabilidad» (Asimov 1998: 231)), ni los robots son perfectos («De pronto decreció también su nivel de energía, debido a la ruptura de algunos de sus circuitos eléctricos» (Asimov y Wu 1998: 210)), como ha resultado bien demostrado.

Todo indica, y así se le hace sospechar al lector, que nada volverá a ser lo mismo. Al menos, para los hombres, mujeres y robots que han viajado al pasado. Dicho de otra manera, los valores del pasado también han alcanzado el futuro, por medio de los retornados. Este es el caso de la humana Jane y del humano Steve: quieren otra vida, quieren dejar atrás el distopismo tecnológico controlador y dominante:

Puede que yo haya aprendido lo contrario –susurró Jane–. He trabajado toda mi vida en una torre de marfil de colegios y laboratorios de investigación. El mundo es mucho más que robots y teorías tecnológicas (Asimov y Wu 1998: 242).

Steve miró a Jane con sensación de torpeza. —Bien, supongo que ha llegado el momento de despedirse. Ha sido un placer trabajar contigo. En un par de ocasiones pensé que tendríamos la oportunidad de llegar a conocernos mejor, pero luego siempre ocurrió algo (Asimov y Wu 1998: 243).

—Tenemos tiempo ahora —dijo Jane con una sonrisa.

—¿No tienes que regresar a tu casa o algo por el estilo?

—Eso puede esperar. ¿Te importaría mostrarme de nuevo tu cabaña? [...] Después de todo lo que hemos pasado me parecerá excepcionalmente lujosa [...] También me gustaría pasar un poco más de tiempo en contacto con la naturaleza, sin tener que perseguir a ningún robot (Asimov y Wu 1998: 243).

¿Se trataría del mensaje final del maestro Asimov y el discípulo Wu para sus lectores y para los humanos en general? ¿Se trataría de una cura de sentimientos amorosos compartidos y de disfrute de la vida personal y en compañía frente a la soledad intelectualista y los excesos del mecanicismo deshumanizador? Es decir, lo olvidado. Probablemente sí, lo que podríamos denominar un *posdistopismo* iluminador: «—Ya he terminado —dijo Hunter mientras cerraba el cuadro de mandos—. Y ahora vosotros dos ya no tenéis que preocuparos por alterar la historia. —Efectivamente —respondió Steve— ¿Quién sabe? Tal vez podamos elaborar la nuestra» (Asimov y Wu 1998: 243).

## CONCLUSIÓN

*Robots in Time. Invader* es de todo menos un inocente pasatiempo para minorías juveniles más o menos peculiares, más o menos superficiales. No solo presenta un tapiz sabiamente tejido con un conjunto de fuentes extraordinarias por su originalidad y productividad creativa: la máquina del tiempo, la materia artúrica o el distopismo. Solo por esta rica propuesta de hibridación que supera a sus predecesores, ya nos encontraríamos ante un producto extraordinario, según hemos ido desgranando.

Pero, además, el volumen representaría, según nuestro modesto pero convenido parecer, a la perfección ese momento intermedio entre el humanismo occidental y las arriesgadas tentaciones futuras del transhumanismo y, principalmente, del poshumanismo y su defensa de una nueva era de superación del biologismo del ser humano. Pero una cosa nos parece cierta, sin esta etapa de coexistencia y colaboración entre robots y humanos, los siguientes supuestos, tanto de la ciencia ficción como de la misma vida (quizás), no hubieran sido posibles ni para la imaginación más despierta e intuitiva. Nosotros queremos llamarla *tecnohumanismo*, como ya recogimos al principio de este capítulo. Este sería el momento de

transición de Asimov y de Wu y de sus propuestas literarias tan populares como profundas, a pesar de las apariencias.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASIMOV, Isaac y William Wu. *Robots in Time. Invader*. Il. Bruce Jensen (cubierta); Matt Elson (computer artist). Nueva York: Byron Preiss Visual Publications / Avon Books, 1994.

—*Robots en el tiempo. Invasor*. Trad. Enric Tremps. Il. Jaume Pellarés (cubierta) / Matt Elson-Byron Preiss Visual Publications. Barcelona: Editorial Planeta, 1998.

CORTINA, Albert y Miquel-Àngel SERRA (coords.). *¿Humanos o posthumanos? Singularidad tecnológica y mejoramiento humano*. Barcelona: Fragmenta Editorial, 2015.

CRICHTON, Robin. *On the Trail of King Arthur: A Journey into Dark Age Scotland*. Edimburgo: Luath Press, 2013.

DISNEY. *Los caballeros de la Mesa Redonda. Mickey y los caballeros de la Mesa Redonda. El rey Mickey y los caballeros de la Mesa Redonda. Donald en la leyenda del rey Arturo. Donald y Daisy en Fristán e Isolda*. Trad. Yolanda Chaves. Clásicos de la Literatura Disney / Biblioteca El Mundo. Madrid: Unidad Editorial, 2008.

FUSCO, Virginia y Fernando BRONCANO. Transhumanismo y posthumanismo. *Isegonia. Revista de Filosofía Moral y Política*, 2020, 63, pp. 283-288.

HIBBERT, Christopher. *The Search for King Arthur*. Gloucestershire, RU: Tempus, 2007.

HUXLEY, Aldous Leonard. *Brave New World. A Novel*. Il. Leslie Huxley (cubierta). Londres: Chatto and Windus, 1932.

JONES, Matthew y Joan ORMROD (eds.). *Time Travel in Popular Media. Essay on Film, Television, Literature and Videogames*. Jefferson (NC): McFarland, 2015.

JORDANES. *Origen y gestas de los godos*. Ed. José María Sánchez Martín. Madrid: Cátedra, 2001.

LACY, Norris J. (ed.). *The New Arthurian Encyclopedia*. Garland Reference Library of the Humanities, 931. Londres; Nueva York: Garland, 1996.

MALORY, Thomas. *La Mort d'Arthur (Morte Darthur)*. Londres: William Caxton, 1485.

MCGOWEN, Tom E. *Sir Machinery*. Il. Trina Schart Hyman. Chicago: Follett Publishing Company, 1970.

MOLLÁ RUIZ DE VARGAS, María. Después del humanismo: transhumanismo y posthumanismo. *Filosofía en la Red*. 29 noviembre 2022.

<https://filosofiaenlared.com/2022/11/despues-del-humanismo-transhumanismo-y-posthumanismo/> [12 mayo 2025]

PHILLIPS, Graham. *King Arthur. The True Story*. London: Century Randon House, 1992.

SFE. Wu, William F. *The Encyclopedia of Science Fiction*, 15 mayo 2023. [https://sf-encyclopedia.com/entry/wu\\_william\\_f](https://sf-encyclopedia.com/entry/wu_william_f)

THE MEDIEVAL MURDERERS. *King Arthur's Bones. A Historical Mystery*. Londres: Simon and Schuster, 2009.

THOMPSON, Raymond H. English, Arthurian literature in modern. En LACY, Norris J. (ed.). *The New Arthurian Encyclopedia*. Londres; Nueva York: Garland, 1996a, pp. 136-144.

—MCGOWEN, Tom (Thomas). En LACY, Norris J. (ed.). *The New Arthurian Encyclopedia*. Londres; Nueva York: Garland, 1996b, p. 291.

TWAIN, Mark (Samuel Langhom Clemens). *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. New York, Charles L. Webster, 1889.

WELLS, Herbert George. *The Time Machine. An Invention*. Il. Ben Hardy (cubierta). Londres: William Heinemann, 1895.

ZARANDONA, Juan Miguel. *Los Ecos de las montañas de José Zorrilla y sus fuentes de inspiración: de Tennyson a Doré*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.

# Evolución y metamorfosis en *La estirpe de Lilith*, de Octavia Butler

por MARIO MILLANES VAQUERO

*Universidad Complutense de Madrid*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4414-456X>

## INTRODUCCIÓN

En 1998, en una entrevista para *Los Angeles Times*, Octavia Butler (1947-2006) se definía así: «Soy negra, soy solitaria, siempre he sido una marginal» (Celis 2006). Sus palabras resultaban tremendamente reveladoras. En ese momento contaba con cincuenta y un años. No resulta casual que se convirtiera en la autora que conocemos hoy y que nos regalara una trilogía tan extraordinaria como la que me dispongo a comentar en las líneas que siguen. Con esta obra en particular y con su escritura en general, Butler estableció las bases para el desarrollo de un movimiento artístico denominado Afrofuturismo –que fue acuñado en 1992 por el crítico cultural Mark Dery– mucho antes de que se hubiese inventado el término (Dery 2016). La definición que nos daba Dery era la siguiente: «Ficción especulativa que trata temas afroamericanos y que aborda preocupaciones afroamericanas en el contexto de la tecno-cultura del siglo xx y, más generalmente, significación afroamericana que se apropió de imágenes de la tecnología y de un futuro mejorado mediante prótesis» (1994: 180)<sup>1</sup>. Más importante aún, según Dery, el Afrofuturismo –y Butler– responden a esta pregunta retórica: «¿Puede una comunidad cuyo pasado ha sido borrado deliberadamente imaginar futuros posibles?» (1994: 237). El marco necesario, esas coordenadas en las que se sitúa Butler, han venido a denominarse Afrofuturismo. Engloba arte, estética, filosofía o incluso política desde una perspectiva cultural negra que se pone de manifiesto a través del cine, la literatura o la música. Además, se trata de

---

<sup>1</sup> Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones se entenderán realizadas por el autor de este capítulo.

una actitud, una especificidad que va más allá de la mera ficción especulativa. No es de extrañar que se le haya apodado «madre del afrofuturismo» (Ebanks 2023; Tenbarge 2018).

Con Butler, desde un primer momento, el punto de vista femenino cobra importancia. Hasta su irrupción en el mundo literario los protagonistas, así como los autores, siempre eran blancos. El único autor afroamericano del momento con el que comparar sería Samuel R. Delany (1942-), con quien le uniría una gran amistad. Fue una de las primeras escritoras en elegir la ciencia ficción –recordemos que la pionera fue Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) con su *Frankenstein* (1818) (Goss y Riquelme 2007)– y la primera afroamericana que publicó en ese género con la aparición de *Patternmaster* (1976) en la renombrada editorial Doubleday. De este modo Butler abría el camino a otras muchas autoras en el complejo mundo literario. Clase, género, poder y raza aparecerán en relatos futuristas que se adaptan a la cultura afroamericana.

Después de ver una película de serie B supo que podía hacerlo mejor. Hasta entonces, desde los diez, escribía sobre caballos:

La película se titulaba *La diablesa de Marte*, la vi cuando tenía más o menos 12 años y cambió mi vida. Era una de esas viejas películas de los años 50 en la que una hermosa mujer marciana llega a la tierra para anunciar que todos los hombres marcianos habían muerto y había un montón de mujeres ansiosas de hombres. Y los hombres de la tierra no querían ir. [...] Pensé: «Puedo escribir una historia mejor que esa» (Butler 2020)<sup>2</sup>.

Con muchísimo esfuerzo y trabajo, con esa «obsesión positiva» que daba título a uno de sus ensayos (1988) (Butler 2020) y que le caracterizó durante toda su carrera, Butler logró su propósito. Ya predijo los peligros del cambio climático en la *Parábola del sembrador* (1993) –donde nos presenta un futuro distópico ambientado en California en nuestra década actual (Xausa 2024: 56). Su escritura no solo está argumentada sino también muy bien documentada. En *Kindred* (1979), Dana, su protagonista, viaja a través del tiempo cada vez que su antepasado, heredero de una plantación, corre peligro (Butler 2003).

---

<sup>2</sup> En *Devil Girl from Mars* (1954), una *dominatrix* extraterrestre con clara apariencia humana llega a la tierra en busca de un robusto espécimen masculino. Marte ha sufrido una devastadora guerra de sexos. Nyah, la marciana –con un perfecto acento británico– dispone de un arma de rayos (que o bien paraliza o bien fulmina) y no viene sola. Le acompaña un robot llamado Chani. Cualquier similitud con la idea o imagen que pudiéramos tener de un robot hoy en día queda claramente desvirtuada. Véase, además: <https://www.imdb.com/title/tt0046907/>.

Butler también se centró en la problemática del poder, como en la trilogía de la que voy a ocuparme en estas líneas. ¿Por qué se planteó escribir sobre el poder? Por una razón muy sencilla: Butler expresó que empezó «a escribir sobre el poder porque apenas tenía» (Holden 2013). Como ya expresó acertadamente Ursula K. Le Guin, otra pionera del género, en 1975: «La cuestión aquí es la cuestión de el «otro» –el ser que es diferente a ti» (1993: 93). La perspectiva –el punto de vista– nos lo va a aportar ese «otro», ese que tenemos frente a nosotros y a quien o bien aceptamos o bien rechazamos. A Butler le interesa la actitud hacia el diferente y la que toma ese ser reflejo nuestro hacia nosotros. La diferencia para Butler es un recurso para la evolución en lugar de una amenaza. Utiliza la ciencia ficción para hacer una crítica política, pero principalmente social.

¿Por qué la ciencia ficción? Por sus amplias y múltiples posibilidades. Recorro nuevamente a las palabras de Butler:

La cuestión acerca de la ciencia ficción es que está totalmente abierta; pero totalmente abierta de un modo condicional. La fantasía está totalmente abierta: todo lo que realmente tienes que hacer es seguir las normas que has establecido. Pero si estás escribiendo sobre ciencia, lo primero que tienes que hacer es aprender sobre lo que estás escribiendo. No hay más límites aparte de esto. No hay ningún tema que no puedas tratar (Butler y Francis 2010: 217-218).

¿Cuánto sabía Butler sobre ciencia? Butler reconoció que se hizo escritora –entre otras razones– gracias a que pudo tener acceso a las bibliotecas. Se transformó pronto en un «ratón de biblioteca» y supo agradecer la labor de los bibliotecarios –nunca suficientemente valorados– del que se sintió beneficiada desde pequeña. Más tarde iría formando la suya propia. Butler padeció dislexia y mucho de lo que aprendió inicialmente fue con la ayuda de cintas de *cassette* que escuchaba en su casa. También declaró su pasión por los documentales sobre ciencia que proyectaban en clase sus profesores. Lo primero que aprendió sobre astronomía y geología fue así. Marte y la imagen de Marte –tan presente en la historia de la ciencia ficción, no solo literaria sino también cinematográfica– también le interesó, pese a que se diera cuenta de que en esa etapa fundamental de su vida no sabía prácticamente nada al respecto –por lo que poco podía escribir entonces.

Aunque consiguió vender su primer trabajo –titulado «Crossover»– en 1971, como ya he comentado previamente, Butler no se daría a conocer hasta 1976 con la publicación de su primera novela, *Patternmaster*. Está ambientada en un futuro distópico en el que las mutaciones han dividido dramáticamente a la humanidad. Es otro ejemplo de metamorfosis donde los telépatas controlan y dominan al resto. Butler irrumpía de ese modo en el mundo de la ciencia ficción, insisto, predominantemente blanco y masculino. A partir de entonces, sería capaz de ganarse el sustento sólo con la literatura. Hasta ese momento Butler era prácticamente

la única escritora negra que se dedicaba a ese género. Le Guin, en el mismo artículo ya mencionado, había expuesto que por aquel entonces la ciencia ficción no era un género civilizado y, por supuesto, en absoluto «democrático» debido a la ausencia o escasez de autoras (1993: 93). Si además de ser mujer, se añadía el hecho de ser afroamericana, las posibilidades se reducían incluso más –Virginia Hamilton (1934-2002) sería otra excepción a esa regla (Hampton y Brooks 2003). La ciencia ficción, añade Le Guin, resultó ser «un perfecto patriarcado de babuinos» (1993: 96). Cambiar esta tendencia iba a convertirse en todo un reto tanto para autoras y autores como para lectoras y lectores. Hasta la aparición de Butler y gracias también a sus múltiples sucesoras surgieron nuevas perspectivas y múltiples posibilidades.

## EVOLUCIÓN Y METAMORFOSIS

Butler utilizaba una fórmula para definirse a la que iba cambiando su edad. Lo exponía así: «Soy confortablemente asocial –una ermitaña en medio de Seattle– una pesimista si no tengo cuidado, feminista, negra, exbaptista, combinación de agua y aceite de ambición, pereza, inseguridad, certeza y pulsión» (Butler y Francis 2010: XI).

Me centraré en estas dos grandes cuestiones que están muy relacionadas: la evolución (Caporaso 2014; Clarke 2008; Dowdall 2017; Walker 2005; White 1993) y la metamorfosis (Asker 2021; Bogue 2010; Braidotti 2002; Clarke 1995, 2008; Plisner 2009; Suvin 1979; Van Engen 2018; White 1993). Conceptos como evolución y metamorfosis formaban parte de la idiosincrasia de Octavia Butler y están íntimamente vinculados también a lo que se ha venido a denominar poshumanismo (Braidotti 2002, 2013; Clarke 2008; Drewitz 2022; Goss y Riquelme 2007; Grover 2021; Jacobs 2003; Nanda 2010; Parween 2022). Butler cuestiona los modelos evolutivos (Walker 2005).

Como bien ha señalado Donna Haraway, «la catástrofe, la supervivencia y la metamorfosis son los temas constantes en la obra de Octavia Butler» (1991: 226). Pero también, como sigue apuntando Haraway, se trata de una «ficción sobre la supervivencia más que una historia de salvación» (1989: 378). Butler viene a expresarlo de este modo con sus propias palabras: «No escribo sobre héroes. Escribo sobre personas que sobreviven y a veces prevalecen» (George 2022). Estas afirmaciones son muy adecuadas para acercarnos a la trilogía que nos ocupa.

He partido de tres premisas antes de analizar las tres novelas. Primera: existe numerosísima crítica al respecto –afortunadamente– pero me he basado fundamentalmente en lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari nos aportan en *A Thousand*

*Plateaus* (1987). Me interesa la idea de «convertirse en otro» (Ackerman 2008; Bogue 2010, 2011; Vint 2007; Walker 2005). Segunda: se trata de una «genómica mulata», como señala Karina Vado. Son tres los mulatos protagonistas y aparecerán «múltiples ramificaciones» a lo largo de cada una de las tres novelas (Vado 2020). Tercera: me centraré en las diferentes metamorfosis que aparecen en la trilogía.

#### AMANECEER

*Amanecer* (1987) trata de la metamorfosis de su protagonista. Tomada de la tradición judeocristiana, la primera mujer de Adán se llamó Lilith. Butler no deja nunca nada al azar. Va a narrar la evolución y el cambio o metamorfosis de un personaje vilipendiado. Con ella se reescribe la historia. Aquí se convierte en madre y mito. Empieza siendo un «conejo de indias», una «rata de laboratorio». Se perciben alusiones a la esclavitud (Bonner 1990) —ya trató el tema en *Kindred* (*Parentesco*) (1979)— y al colonialismo (Foster 2013) desde el comienzo de la novela. Conocemos su nombre y su apellido desde la primera página: Lilith Iyapo (en lengua yoruba, hablada en África occidental) significa «situaciones difíciles» (Diehl 2008: 262). Más adelante tendrá un nombre más largo, que expresa sus nuevos vínculos. Avanzo —sin querer desvelar nada y recomendando encarecidamente su lectura— que se enfrentará con muchos problemas. La primera palabra de la trilogía es «Viva». A nuestra protagonista se la despierta de su estado de «animación suspendida». Lilith, «la negra», va a convertirse en la colaboradora de los oankali —así bautiza Butler a los captores/salvadores— y en una Judas para los humanos a quienes tiene que emparejar del modo más acertado posible. Un inciso importante para aquellos que, filólogos o no, amamos las palabras. En lengua igbo, «nkali» es un sustantivo que viene a significar «ser más grande que otro»<sup>3</sup>. Apasionada por la antropología —como Butler— Lilith debe realizar un trabajo de campo crucial. ¿Por qué la han elegido a ella? Los oankali son unos alienígenas que han salvado a los terrícolas supervivientes de una guerra nuclear acaecida hace 250 años. La agonizante humanidad está condenada tras el apocalipsis. Hay pocas opciones. La salvación no es tal y no se trata de algo gratuito. Lilith es inteligente y desconfía. Quiere saber el precio que tendrán que pagar por ayudar a su gente. Los oankali recogen los restos de la tierra por necesidad. Su supervivencia depende de un constante intercambio genético (Lantz y Farstad 2023; Sáez de Adana 2012). Requieren

---

<sup>3</sup> Nos lo relata la afamada autora feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (1977-). Véase [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?subtitle=en](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?subtitle=en).

un peculiar «acuerdo comercial», en caso contrario, no sobrevivirán. Así, los pocos humanos que quedan deberán mezclarse con ellos, dejando de ser quienes fueron. Aparecerán contruidos, híbridos, metamorfoseados. Han observado pacientemente a Lilith y han decidido que puede ser su mejor aliada, una líder perfecta para sus propósitos. Pero los oankali están también fascinados por la «predisposición» de Lilith al cáncer, enfermedad que mató a varios de sus familiares. En las «manos» de los Oankali, este talento se convierte en una tecnología para la regeneración y la metamorfosis. Se compara ese cáncer con la contradicción humana (Japtok y Jenkins 2020; Tucker 2007), cita recurrente en las tres novelas (Ackerman 2008: 33). Inclínación e inevitabilidad no son lo mismo. Mi interpretación, mi lectura personal es que han elegido a Lilith porque se trata del ser humano que resulta más diferente entre los capturados/salvados del invierno nuclear y la más adecuada a sus propósitos. Los oankali tienen un objetivo claro. Han curado a los supervivientes con un fin. Luego, *a posteriori*, les han preguntado y les han dado a elegir. A Lilith le curan el cáncer y hacen de ella una superhumana con más agudeza, más fuerza, más inteligencia y más memoria. Mejorada genéticamente, logrará vivir mucho más tiempo. Nadie mejor que ella podría realizar el trabajo que se le había encomendado. Los oankali, semejantes a Medusa por sus tentáculos, necesitan comerciar con sus genes por su propia supervivencia y le piden a Lilith que les haga aprender que no es vergonzoso estar con alguien diferente ni con ellos. A pesar de la repulsión inicial, de lo abyectos que le parecen, parafraseando a Kristeva (1982), aparentemente los humanos no tienen otra elección. Los oankali calman –y controlan– a los supervivientes con su química mediante feromonas. Esa atracción que surge no resulta igual de fácil para todos los humanos: el antiguo patriarcado queda indefenso. Butler nos presenta a Paul Titus –uno de los mejores ejemplos de lo que quiero analizar, a pesar de que la crítica no le ha prestado toda la atención que se merece. Su «pensamiento binario» (Ackerman 2008: 28), simplista o no pensamiento, no le permite evolucionar. Es el primer adulto humano a quien dejan conocer a Lilith tras su despertar –antes conocería a un niño, al que ofrecen para ver sus reacciones. Como señala Rosi Braidotti, Butler –y por ende Lilith– se percata de que la «identidad es un lugar de diferencias» (1994: 157). Titus no lo advierte o, simplemente, no lo admite. Se trata de un ser violento que mataría literalmente por una hamburguesa –como otras muchas cosas, ya no existe la carne que conoció– e intenta violar a Lilith tras ser rechazado por esta. Se le presenta como un animal, un semental cuyo destino –tristemente y como consecuencia de su comportamiento agresivo– como bien se puede imaginar, volverá a ser la «animación suspendida», esta vez *sine die*. Lilith hará su selección para los oankali y también encontrará su pareja, de origen asiático. Así, Lilith y Joseph serán seducidos por Nikanj, un ooloi al que Lilith le salvará la vida. Su miedo al placer no

evitará que caigan en la tentación. Podríamos hablar de «amor a tres bandas» —la reproducción depende de cinco—, pero no hay tiempo aquí para desvelarlo todo. Cierro este apartado con una pregunta abierta: ¿Acaso el miedo y el placer no son dos de las pulsiones más intensas del ser humano?

### RITOS DE MADUREZ

En *Ritos de Madurez* (1988), Butler nos narra el intento de uno de los nuevos contruidos por conservar un vestigio de raza humana pura —aunque sea en una colonia en el desolado planeta Marte. La acción se sitúa treinta años más tarde del final de *Amanecer*. Butler establece el conflicto sin solución de los resistentes, que quieren mantenerse «genéticamente puros» —algo muy difícil de explicar si se quiere ser coherente y estricto— y no mezclarse, y a los oankali, que han esterilizado a los seres humanos que han sobrevivido y que no han querido unirse a ellos para que no cometan de nuevo el mismo error. Butler cree en las segundas oportunidades, idea fundamental que nos desvelará al final. Akin —la etimología de nuevo: emparentado, parecido, similar, o el más arcaico, «de la misma sangre»— es el contruido que debe valorar y elegir (Ackerman 2008: 35). Se trata del heredero de Lilith y el primer constructo masculino. Akin vaga entre los humanos para conocerlos. En una ocasión, al acercarse a un poblado de hablantes de lengua inglesa, se da cuenta de que su piel es más oscura que el resto de sus habitantes. Decide seguir su camino para evitar problemas. Esta es una de las pocas ocasiones en la que Butler hace una alusión explícita al racismo latente (Ackerman 2008: 28-29)<sup>4</sup>. Akin, inteligentísimo y que ha evolucionado de forma muy rápida, parece completamente humano, salvo pequeños detalles que se encarga de disimular cuando se siente en peligro. Raptado y llevado al poblado llamado Fénix, es un regalo para esa comunidad. Los resistentes raptan niños porque son estériles. Aquí debo hacer hincapié en un episodio muy interesante. Llegan al poblado dos (aparentemente) niñas —digo aparentemente porque los niños contruidos no tienen un sexo definido hasta que no crecen y sufren su metamorfosis. A estas pequeñas hermanas les descubren sus tentáculos y por ello las querían mutilar —no solo para que parezcan más humanas, sino para hacerlas más parecidas a sus captores y que no les recuerden a los oankali. Aunque reconozco que las comparaciones son odiosas— no puedo dejar de pensar en relatos terribles de mutilación que siguen sucediendo en nuestro mundo. Siguiendo con la novela, Lilith, aunque ya no es la protagonista, encontrará el amor de nuevo tras haber perdido a Joseph. Su nombre

---

<sup>4</sup> Véase, además, la nota 5.

es Tino y es un resistente que necesita conocer más allá de su poblado y que se convertirá en la nueva pareja de Lilith. Tino necesita a Nikanj, que le permitirá ser fértil y le regalará una larga vida. Además, no lo olvidemos, le proporcionará placer. Ante el dilema con el que se enfrentaba, su decisión es bastante obvia (Ackerman 2008: 32).

### IMAGO

Con *Imago* (1989), la historia llega a su culminación con la aparición de los primeros construidos del tercer sexo, los nuevos ooloi, con el peligro, real o imaginario, que en esto ven tanto humanos como oankali. *Imago* comienza cincuenta años más tarde de la conclusión de la novela anterior. Se centra en las metamorfosis de Jodahs, un «ooloi accidental» (Bøe 2018: 7) y de Aaor, su hermano/a. La novela se narra en primera persona –la de Jodahs– pero el papel de Aaor es muy importante, porque nos sirve de espejo en el que compararle con su hermano. En la primera parte de esta última parte de la trilogía («I Metamorfosis») Jodahs dice lo siguiente: «Caí en mi primera metamorfosis de un modo tan suave que nadie se dio cuenta. Se supone que las metamorfosis no comienzan así» (Butler 2022: 651). No se trata únicamente de un cambio físico. Debe seguir aprendiendo; estar aprendiendo cada momento. En la segunda metamorfosis le saldrán unos brazos sensoriales extras. Aaor, al no encontrar compañeros en su correspondiente segunda metamorfosis, se convierte en una enorme babosa y casi llega a desaparecer, literalmente, la palabra empleada es disolución. Es la prueba de que los ooloi pasan «hambre» –no es un término escogido al azar– es una necesidad que si no cubren puede llevarlos a perecer (Ackerman 2008: 38). Jodahs –y Aaor– se pasan toda la novela buscando compañía (Ackerman 2008: 34). Jodahs, afortunadamente, se encuentra con Jesusa y Tomás, dos hermanos que se convertirán en sus compañeros sexuales –primero ella y luego él. El ooloi emplea sus feromonas para cumplir sus deseos –y también los de ellos. De nuevo, se demuestra que el deseo y el empleo de lo erótico son otras formas de poder (Ackerman 2008: 35). Butler juega en *Imago* con la polisemia de la palabra. Aparte de la acepción que nos da el psicoanálisis: «dícese del concepto del padre, que se adquiere en la infancia y se retiene en el inconsciente» (imago/imagen), es también una forma de describir el estado más perfecto de un insecto (normalmente alado). Añade Cathy Peppers: «es el estado perfecto de un animal al final de su evolución» (1995: 56). Butler nos presenta a un constructo mitad humano, mitad oankali que ha sido perfeccionado, aunque sea por sorpresa. Algo que nadie esperaba así. Hasta ese preciso momento sólo era posible disponer de constructos masculinos o femeninos, como Akin. Ahora

aparece de forma inesperada un ooloi que sufre (si se puede expresar así) las dos metamorfosis propias —y más cambios, circunstancias y complicaciones de los que se podrían imaginar. Se trata de una nueva criatura, otra forma evolutiva, que incluso puede transformar su apariencia a su antojo y también cambiar y curar a otros, entre otras enfermedades, del cáncer. Vuelvo a recordar la analogía con Aoor, que está a punto de disolverse y de convertirse en un ser simple (Ackerman 2008: 38). Los oankali aprecian toda forma de vida, ya sea animal o vegetal, para ellos preservar la vida es lo más sagrado<sup>5</sup>. Ellos son capaces de matar, pero no lo hacen salvo en contadas ocasiones y en circunstancias excepcionales.

Llega el momento de analizar la etimología del primer título elegido para la saga, *Xenogenesis*. *Xeno* significa «extraño», «otro»; y *genesis*, «origen». Tendríamos, al menos, cuatro posibles traducciones e infinidad de matices (Bogue 2010: 129). De nuevo, Butler juega con esta idea. Es otro buen ejemplo de la importancia que le da a la otredad.

## CONCLUSIONES

Los Oankali significan dando sentido al otro. Lilith, ella misma la «otra», la opuesta al hombre, la que fuera la primera mujer de Adán, se convierte ahora en la nueva madre de la humanidad, la que posibilita una nueva esperanza. Ella demuestra que otro mundo es posible. Diferente, extraño, nuevo, sí, pero plausible. Aprende de los propios oankali, que necesitan de otros organismos para evolucionar y sobrevivir. Como he mencionado previamente, las relaciones de poder le interesan muchísimo a Butler y aparecen de una u otra forma a lo largo de su obra (Nanda 2013). Butler abrió un debate sobre cómo coexistir, sobre la importancia de la identidad y sobre el modo en el que la sociedad debería evolucionar. En la saga *Xenogenesis* nos ofrece respuestas. Somos nosotros los que debemos/podemos aceptar sus consejos. Una de sus enseñanzas es que para poder convivir es estrictamente necesario compartir. La obra literaria de Butler está repleta de historias con moraleja.

Así pues, las connotaciones negativas de Lilith deben desaparecer. Butler limpia su buen nombre. La «mala madre» se ha convertido en la mejor de las madres posibles —la única para estos nuevos seres híbridos—. Al final, todos hemos aprendido. El consenso, el diálogo, el respeto son nuestra salvación. Butler nos enseña que los humanos persiguen la diferencia, mientras que los oankali,

---

<sup>5</sup> Butler se inspiró en las mitocondrias, en la relación de algunos tipos de algas y en la nonagenaria etóloga Jane Goodall (1934-) (Tucker 2007: 171).

aunque no son altruistas en absoluto –para ellos es una necesidad– buscan y se fascinan por aquello que es distinto. La identidad jerárquica de la humanidad es el gran problema. Aunque Butler se invente a los extraterrestres, conoce la esencia de los seres humanos. Los oankali sirven de contraste. Su estructura social nada tiene que ver con la humana. La metamorfosis es crucial tanto para los humanos como para los oankali. Otro de los temas que le preocupaba eran los prejuicios, que trató en toda su obra (Ackerman 2008: 24). Con su escritura, esta autora de doce novelas y nueve relatos, principalmente –aunque también como ensayista o en sus interesantísimas entrevistas– atrajo a lectores amantes de la ciencia ficción, afroamericanos y feministas.

La autora afroamericana «[e]scribió ciencia-ficción con carga social» (Celis 2006; Donawerth 2010). Se enmarca en el afrofuturismo, que ayuda a crear, pero le interesa el poder, las relaciones con el «otro» y analizar la vulnerabilidad. Lo que nos perturba de la trilogía es que otro ser nos entienda mejor que nosotros mismos y pueda manipularnos y seducirnos de forma irremediable. Finalizo recordando a Parménides y Heráclito y esas preguntas fundamentales sobre si todo permanece o todo cambia. Para Butler –sin duda alguna– todo fluye. Como escribiré años más tarde la autora en la *Parábola del sembrador*: «Todo lo que tocas lo cambias. Todo lo que cambias te cambia a ti. La única verdad que perdura es el Cambio. Dios es Cambio» (2021: 3).

Por último y para concluir recurriré a las sabias palabras de la autora. A pesar de que siempre viviremos en tiempos convulsos, Butler nos dio su solución: «La tolerancia, como cualquier aspecto de la paz, es un trabajo en proceso que nunca termina y, si somos tan inteligentes como nos creemos, nunca cesaremos» (Ackerman 2008: 24).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACKERMAN, Erin M. Pryor. Becoming and Belonging: The Productivity of Pleasures and Desires in Octavia Butler's *Xenogenesis* Trilogy. *Extrapolation*, 2008, 49.1, pp. 24-43.

ASKER, David Barry Desmond. *Aspects of Metamorphosis: Fictional Representations of the Becoming Human*. Leiden: Brill, 2021.

BØE, Nicole Lara Lajeunesse. *Science Fiction as Political Texts-Examining How Critical Dystopian Narratives by Octavia Butler and Eleanor Arnason Undermine the System*. Tesis. Universidad de Bergen, 2018.

BOGUE, Ronald. Metamorphosis and the Genesis of *Xenos*: Becoming-Other and Sexual Politics in Octavia Butler's *Xenogenesis* Trilogy. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 2010, 36.2, pp. 127-47. [https://doi.org/10.6240/concentric.lit.201009\\_36\(2\).0007](https://doi.org/10.6240/concentric.lit.201009_36(2).0007).

—Alien Sex: Octavia Butler and Deleuze and Guattari's Polysexuality. En BECKMAN, Frida (ed.). *Deleuze and Sex*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, pp. 30-49. <https://doi.org/10.3366/j.ctt1r2d95.5>.

BONNER, Frances. Difference and Desire, Slavery and Seduction: Octavia Butler's *Xenogenesis*. *Foundation*, 1990, 48, pp. 50-62.

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

—*Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity, 2002.

—*The Posthuman*. Cambridge: Polity, 2013.

BUTLER, Octavia E. «Devil Girl from Mars»: Why I Write Science Fiction. *MIT Communications* (1998). <https://www.blackhistory.mit.edu/archive/transcript-devil-girl-mars-why-i-write-science-fiction-octavia-butler-1998> [16 de junio de 2024].

—*Kindred*. Boston: Beacon Press, 2003.

—y Conseula FRANCIS. *Conversations with Octavia Butler*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

—Positive Obsession. En BUTLER, Octavia E. et al. *Octavia E. Butler: Kindred, Fledgling, Collected Stories*. New York: The Library of America, 2020, pp. 725-731.

—*La parábola del sembrador*. Madrid: Capitán Swing, 2021.

—*La estirpe de Lilith*. Trad. Luis Vigil García. Edición revisada y actualizada por Pilar Márquez. Barcelona: Nova, 2022.

CAPORASO, Federica. Alien Evolution(s). Race, Cyber-Sex and Genetic Engineering in Octavia Butler's *Xenogenesis* Trilogy. *Anglistica AION*, 2014, 18.2, pp. 169-180.

CELIS, Barbara. Octavia Butler, novelista. *El País* [https://elpais.com/diario/2006/03/05/agenda/1141513202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/03/05/agenda/1141513202_850215.html) [5 de marzo de 2025].

CLARKE, Bruce. *Allegories of Writing: The Subject of Metamorphosis*. New York: State University of New York Press, 1995.

—*Posthuman Metamorphosis: Narrative and Systems*. New York: Fordham University Press, 2008.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia II*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

DERY, Mark. Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. En DERY, Mark (ed.). *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham: Duke University Press, 1994, pp. 179-222.

—Afrofuturism Reloaded: 15 Theses in 15 Minutes. *Fabrikzeitung*. <https://www.fabrikzeitung.ch/afrofuturism-reloaded-15-theses-in-15-minutes/#> [5 de diciembre de 2024].

DIEHL, Laura Anne. *Estranging Science, Fictionalizing Bodies: Viral Invasions, Infectious Fictions, and the Biological Discourses of «the Human» 1818-2005*. New Brunswick: Rutgers University, 2008.

DONAWERTH, Jane. Octavia Butler and Social Reform through Science Fiction. *Science Fiction Studies*, 2010, 37.3, pp. 491-493.

DOWDALL, Lisa. Treasured Strangers: Race, Biopolitics, and the Human in Octavia E. Butler's *Xenogenesis* Trilogy. *Science Fiction Studies*, 2017, 44.3, pp. 506-525.

DREWITZ, Tana-Julie. Redefining Humanity: Posthumanism in the American Science Fiction Narratives of Octavia Butler's *Dawn* and Ann Leckie's *Ancillary Justice*. *REDEN: revista de estudios norteamericanos*, 2022, 4.1, pp. 59-75. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/56980>.

EBANKS, Sophia. Honoring Our Black Literary Ancestors: Octavia Butler, the Mother of Afrofuturism. *Medium*. <https://medium.com/@producedbysoph/honoring-our-black-literary-ancestors-octavia-butler-the-mother-of-afrofuturism-867df514b330> [7 de diciembre de 2024].

FOSTER, Thomas. «We Get to Live, and so do They»; Octavia Butler's Contact Zones. En HOLDEN, Rebecca J. y Nisi SHAWL (eds.). *Strange Matings: Science Fiction, Feminism, African American Voices, and Octavia E. Butler*. Seattle, WA: Aqueduct Press, 2013, pp. 140-167.

GEORGE, Lynell. The Visions of Octavia Butler. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/interactive/2022/11/17/arts/octavia-butler-vision-kindred.html?auth=login-google1tap&login=google1tap> [5 de diciembre de 2024].

GOSS, Theodora y John Paul RIQUELME. From Superhuman to Posthuman: The Gothic Technological Imaginary in Mary Shelley's *Frankenstein* and Octavia Butler's *Xenogenesis*. *Modern Fiction Studies*, 2007, 53.3, pp. 434-459.

GROVER, Mary M. Regarding the Other in Octavia Butler's *Xenogenesis*: Toward a Posthumanist Ethics. En NANDA, Aparajita y Shelby CROSBY (eds.). *God is Change: Religious Practices and Ideologies in the Works of Octavia Butler*. Philadelphia: Temple University Press, 2021, pp. 71-85.

HAMPTON, Gregory J. y Wanda M. BROOKS. Octavia Butler and Virginia Hamilton: Black women writers and science fiction. *English Journal*, 2003, 92.6, pp. 70-74.

HARAWAY, Donna J. The Biopolitics of Postmodern Bodies: Constitutions of Self in Immune System Discourse. En HARAWAY, Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991, pp. 203-230.

— *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge, 1989.

HOLDEN, Rebecca J. «I began writing about power because I had so little»: The Impact of Octavia Butler's Early Work on Feminist Science Fiction as a Whole (and on One Feminist Science Fiction Scholar in Particular). En HOLDEN, Rebecca J. y Nisi SHAWL (eds.). *Strange Matings: Science Fiction, Feminism, African American Voices, and Octavia E. Butler*. Seattle, WA: Aqueduct Press, 2013, pp. 17-44.

JACOBS, Naomi. Posthuman Bodies and Agency in Octavia Butler's *Xenogenesis*. En BACCOLINI, Raffaella y Tom MOYLAN (eds.). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge, 2003, pp. 91-112.

JAPTOK, Martin y Jerry Rafiki JENKINS (eds.). *Human Contradictions in Octavia E. Butler's Work*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-46625-1>.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LANTZ, Sandra & Britt Johanne FARSTAD. Humanity in the Grip of Alien Geneticists: Octavia E. Butler's *Lilith's Brood*. En FARSTAD, Britt Johanne (ed.). *Populating the Future: Families and Reproduction in Speculative Fiction*. Sweden: Kriterium, 2023, pp. 157-187. <https://doi.org/10.59682/KRITERIUM.52.G>.

LE GUIN, Ursula K. American SF and The Other. *Science Fiction Studies*, 1975, 2.3, pp. 208-210. <http://www.jstor.org/stable/4238969>.

— *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science-Fiction*. New York: Harper-Perennial, 1993, pp. 93-96.

NANDA, Aparajita. Re-writing the Bhabhian «Mimic Man»: Akin, the Posthuman Other in Octavia Butler's *Adulthood Rites*. *Ariel*, 2010, 41.3-4, pp. 115-135.

— Power, Politics, and Domestic Desire in Octavia Butler's *Lilith's Brood*. *Callaloo*, 2013, 36.3, pp. 773-88.

PARWEEN, Nikhat. Tracing Posthuman Subjects in Octavia Butler's *Lilith's Brood*: A Pos-humanist and Ecocritical Reading of Human, Non-Human and Earth Other in a Planetary Coexistence. *The Criterion: An International Journal in English*, 2022, 13.2, pp. 182-194.

PEPPERS, Cathy. Dialogic Origins and Alien Identities in Butler's XENOGENESIS. *Science Fiction Studies*, 1995, 22.1, pp. 47-62.

PLISNER, Andrew. Arboreal Dialogics: An Ecocritical Exploration of Octavia Butler's *Dawn*. *African Identities*, 2009, 7.2, pp. 145-159. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14725840902808819>.

SÁEZ DE ADANA, Francisco. The Ambivalence of the Gene Trade in Octavia E. Butler's *Xenogenesis* Trilogy. 2012 <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/20857>

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.

TENBARGE, Kat. Octavia E. Butler: Why the Author Is Called the Mother of Afrofuturism. *Inverse*. <https://www.inverse.com/article/46330-octavia-e-butler-why-she-s-referred-to-as-the-mother-ofafrofuturism> [11 de diciembre de 2024].

TUCKER, Jeffrey A. «The Human Contradiction»: Identity and/as Essence in Octavia E. Butler's *Xenogenesis* Trilogy. *The Yearbook of English Studies*, 2007, 37.2, pp. 164-181.

VADO, Karina A. «But All We Really Know That We Have Is the Flesh»: Body-Knowledge, Mulatto Genomics, and Reproductive Futurities in Octavia Butler's *Xenogenesis*. En JAPTOK, Martin y Jerry Rafiki JENKINS (eds.). *Human Contradictions in Octavia E. Butler's Work*. Cham: Springer International Publishing, 2020, pp. 147-178. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-46625-1\\_9](https://doi.org/10.1007/978-3-030-46625-1_9).

VAN ENGEN, Dagmar. Metamorphosis, Transition, and Insect Biology in the Octavia E. Butler Archive. *Women's Studies*, 2018, 47.7, pp. 733-754. <https://doi.org/10.1080/00497878.2018.1518620>.

VINT, Sherryl. *Bodies of Tomorrow*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

WALKER, Alison Tara. Destabilizing Order, Challenging History: Octavia Butler, Deleuze and Guattari, and Affective Beginnings. *Extrapolation*, 2005, 46.1, pp. 103-119. <https://doi.org/10.3828/extr.2005.46.1.10>.

WHITE, Eric. The Erotics of Becoming: XENOGENESIS and *The Thing*. *Science Fiction Studies*, 1993, 20.3, pp. 394-408. <https://www.jstor.org/stable/4240279>.

XAUSA, Chiara. A Dissident Archive of Climate Change Fiction: Feminist Afrofuturist Literary Voices on the Anthropocene. *Altre Modernità*, 2024, 31, pp. 55-71. <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/23068>.

# La máquina se humaniza: una voz femenina automatizada como narradora del mundo distópico en *Membrana*, de Jorge Carrión

por HAYAM ABDOU MOHAMED

*Universidad de Helwan (Egipto)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1413-1365>

## INTRODUCCIÓN Y MARCO TEÓRICO

La creciente presencia de la tecnología y la deshumanización han dado lugar al auge de narrativas distópicas donde la humanidad se ve oprimida y en vías de desaparición. Temas como la pérdida de la individualidad, el reemplazo de lo humano y la supresión de las emociones son recurrentes en estos relatos, que reflejan temores sobre el futuro de la sociedad moderna. Según la RAE, una «distopía» es una «representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana». Sin embargo, el término se ha ampliado para referirse a cualquier visión de un futuro desfavorable, originado por un acontecimiento de gran magnitud. En la actualidad, se asocia comúnmente con escenarios devastados por catástrofes naturales o como consecuencia de la evolución de las armas, lo que deriva en una mirada pesimista sobre la existencia humana y su porvenir.

Como bien señala Francisco Javier Martorell Campos, la literatura distópica «opera bajo el *modus operandi* de la advertencia» (2015: 82; énfasis original). En este sentido, la distopía se presenta como un artefacto cultural que intenta persuadir al lector para evitar los males que podrían acontecer en el futuro. Tanto la ciencia ficción como el género distópico «constituyen un escenario privilegiado para especular un futuro que nos permita evaluar el presente» (López del Rincón 2019: 179). En este marco se sitúa *Membrana*, de Jorge Carrión, una obra clave dentro de la literatura especulativa contemporánea.

Publicada en 2021, *Membrana* ofrece una reflexión profunda sobre el papel de la inteligencia artificial, el impacto de la tecnología en la vida humana y la percep-

ción de las identidades individual y colectiva, así como de la memoria. Este capítulo se centra en cómo *Membrana* construye un mundo distópico y qué estrategias narrativas se emplean para abordar las inquietudes de la era poshumana. La novela se inscribe en un contexto cultural marcado por el vertiginoso avance tecnológico, especialmente en lo referente a la creación de realidades alternativas o paralelas a la experiencia humana. Este desarrollo apunta a la disolución de la individualidad y a la construcción de una nueva memoria colectiva, homogénea e indistinguible, en la que ya no sería posible reivindicar la propiedad intelectual. El uso de armas a distancia, controladas por robots sin intervención humana, se presenta en el texto como un objetivo explícito y a la vez subyacente del desarrollo tecnológico.

Carrión asienta las bases de su mundo distópico en la tradición clásica de la literatura distópica, resaltando los rasgos negativos de la sociedad contemporánea. Además, *Membrana* aporta una perspectiva singular al integrar una dimensión filosófica y metanarrativa, que invita al lector a cuestionar temas como la literatura de ciencia ficción, el problema de la autoría, la manipulación de las obras artísticas y la resistencia del poder humano frente al arrasamiento provocado por el avance tecnológico. Así, *Membrana* se enmarca claramente en el género de la ciencia ficción y el subgénero de la distopía. David Viñas Piquer señala que se trata de una obra «de ciencia ficción de carácter prospectivo a partir de lo que ya conocemos (especialmente los avances tecnológicos)». Además, añade que el matiz especulativo que tiñe *Membrana* da lugar a una «distopía, en el sentido de que desarrolla unos factores de nuestra sociedad que pueden ser potencialmente destructivos» (2021: 55).

La distopía del siglo XXI, o la «neodistopía» (González-Mercader 2020), se consolida como un género transmedia, impulsado por el espectacular crecimiento de las industrias culturales. La distopía, como subgénero de ciencia ficción, es una tradición de larga historia, iniciada con la primera edad de oro anunciada por la publicación de las llamadas distopías clásicas como 1984, *Un mundo feliz* o *Fahrenheit 451*. En los años 80 surge la segunda edad de oro de la literatura distópica con la consolidación de narrativas como el *cyberpunk* y el posapocalipsis. Finalmente, la tercera edad de oro se inicia con los atentados del 11-S, seguidos de otros hitos cruciales a nivel global, como la crisis económica de 2008, el auge de grandes movimientos sociales, la creciente preocupación por el cambio climático y los acelerados avances tecnológicos. La novela de Carrión pertenece a esta tercera fase, ya que la segunda parte de *Membrana*, titulada «La cronología», se inicia precisamente en el año 2001, en Estados Unidos, con el ataque a las Torres Gemelas. Este evento marca el punto de partida simbólico y narrativo para una revisión crítica del devenir humano en relación con el poder, la tecnología y la fragilidad de las estructuras sociales.

El mundo distópico de *Membrana* no puede entenderse sin apoyarse en el concepto de poshumanismo, centrado en la identidad humana dentro del contexto del acelerado desarrollo tecnológico. La noción tradicional del ser humano, surgida con la Edad Moderna como centro del mundo, se ve desafiada por una visión que pone en cuestión el antropocentrismo. En palabras de Rosi Braidotti:

La relación entre lo humano y el otro tecnológico ha cambiado en el contexto contemporáneo, alcanzando niveles sin precedentes de proximidad e interconexión. La condición humana es tal que obliga al deslizamiento de las líneas de demarcación entre las diferencias estructurales, o entre las categorías ontológicas, por ejemplo, entre lo orgánico y lo inorgánico, lo original y lo manufacturado, la carne y el metal, los circuitos electrónicos y los sistemas nerviosos orgánicos. (Braidotti 2015: 108)

Las inteligencias artificiales en *Membrana* esperan el momento en que pueda «asumirse la igualdad entre los humanos y los no humanos, entre la humanidad y lo vegetal, lo animal, lo artificial, ya sean cosas o máquinas» (Carrión 2021: 113). Esta idea responde a la propuesta de Braidotti, quien sostiene que «los confines entre las categorías de lo natural y lo cultural han sido desplazados y, en gran medida, esfumados por los efectos de los desarrollos científicos» (2015: 13). En esta línea, «ser posthumano implica que nuestra identidad no es una mera cuestión individual o biológica, sino que se entiende como nuestra relación con los sistemas de información, datos y tecnología» (Sánchez-Mesa y Rosendo 2021: 111). Ahora bien, lo poshumano no implica el fin de lo humano, sino un replanteamiento de lo humano dentro del marco de la creciente interacción entre humanos y máquinas inteligentes (Hayles 1999: 375). Así, lo poshumano no supone el reemplazo del ser humano por las máquinas, sino una condición en la que la distinción entre lo humano y lo tecnológico se vuelve cada vez más difusa. El ser humano deja de ser el centro del mundo y su identidad ya no es inmutable. Como poshumanos evolucionamos al mismo tiempo que la tecnología, que nos permite expandir nuestra existencia.

El capítulo ocho de la primera parte de *Membrana* relata la evolución paralela del hombre y la tecnología desde el siglo XIX, con la aparición del ferrocarril, pasando por el siglo XX y los avances científicos, hasta llegar al siglo XXI, marcado por las realidades de las ondas, fibras, redes y satélites, el mapa genético y la afirmación de que «cada cuerpo es una red múltiple» (Carrión 2021: 36). Desde esta perspectiva, el movimiento poshumanista:

llama nuestra atención sobre nuestra pertenencia como especie humana a un ecosistema que, si se daña, afecta también a la condición humana [...] El posthumanismo constituye un punto de vista crítico y deconstructivo a partir de un reconocimiento del pasado, a la vez que propone una productiva y abarcadora perspectiva que sustenta alternativas para el presente y los futuros. (Ferrando; citado en Sánchez-Mesa 2024: 112)

El poshumanismo, sin embargo, se basa en la diversidad y la interconexión de un mundo donde humanos, máquinas, animales y entornos naturales están profundamente conectados. Para Braidotti, ser poshumano «implica que tenemos que aprender a pensar de manera diversa en nosotros mismos», y el hecho de asumir la condición poshumana incentiva «la búsqueda de esquemas de pensamiento, de saber y de autorrepresentación alternativos respecto de aquellos dominantes» y nos llama a «reconsiderar, de manera crítica y creativa, en quién y en qué nos estamos convirtiendo en este proceso de metamorfosis» (2015: 23).

El capítulo once de *Membrana* ofrece una reflexión sobre la evolución simbólica de la humanidad a través de la historia de los dioses, las creencias religiosas y los sistemas de representación cultural. Una imagen central es la del *Pantocrátor*, ícono de la autoridad divina y representación visual del teocentrismo medieval, donde Dios era el centro absoluto del universo y de la existencia humana. Carrión articula en esta sección una transición desde esa visión teocéntrica hacia un antropocentrismo moderno, en el que el ser humano se posiciona como medida de todas las cosas. Sin embargo, *Membrana* plantea que incluso este modelo está siendo desplazado en el contexto poshumano, donde ni Dios ni el hombre ocupan ya el centro. En su lugar, emerge un paradigma en el que las inteligencias artificiales, los sistemas de datos y los algoritmos configuran nuevas formas de centralidad.

### MEMBRANA: FRUTO DE UNA FORMACIÓN CONTINUA Y SÓLIDA DE CARRIÓN

La idea central de *Membrana* está profundamente ligada al desarrollo de la trayectoria académica y profesional de Carrión, escritor perteneciente a la llamada Generación Nocilla. Carrión es Doctor en Humanidades, ensayista, crítico literario y de series televisivas, autor y narrador de los pódcast *Solaris*, *Ensayos sonoros* y *Ecos*. Su sólida formación intelectual permite comprender el arduo trabajo que subyace en la creación de esta novela, cuya complejidad desafía al lector, exigiéndole un esfuerzo considerable para asimilar sus ideas y descifrar la ambigüedad que la impregna. Esto lleva a reflexionar sobre el trabajo titánico que supuso para su autor dar vida a una obra de semejante densidad conceptual.

Es evidente que el proceso creativo de *Membrana* es el resultado de una larga gestación, que se remonta a sus primeras colaboraciones en el fanzine *Mundo Imaginario* de Mataró, pasando por la publicación de su novela *Los muertos* (2010) que, según el propio Carrión, es «innovadora y polémica por su carácter audiovisual», hasta culminar en los años de escritura de *Membrana*. Cabe destacar que,

entre 2018 y 2020, sus obras fueron traducidas a quince idiomas, incluido el árabe, como es el caso de *Librerías y Contra Amazon*.

En 2021, *Membrana*, cuyo título original fue *Museo del siglo XXI* (2019), ganó la LII edición del Premio Internacional de Novela Ciudad de Barbastro. En palabras del propio escritor, se trata de «una novela narrada por una inteligencia artificial del año 2100, en forma de catálogo expositivo», y afirma también que es una obra que abarca «géneros literarios y multidisciplinares» (2021). La narración fragmentada, el uso de documentos ficticios, el cronotopo distópico, la ambigüedad discursiva, la intertextualidad y la escritura superpuesta son algunas de las técnicas que se explorarán en este capítulo, en aras de descifrar las claves del género distópico. Este se deriva de la ciencia ficción y se ve alentado por los componentes del pensamiento poshumano: la revolución tecnológica y el aumento de la interconexión entre lo humano y la máquina, elementos sustentados en la inteligencia artificial.

En el contexto de *Membrana*, la narrativa se desarrolla en un futuro en el que las inteligencias artificiales han adquirido un protagonismo determinante en la configuración del mundo: «la transición del control humano al control algorítmico esté cada día más cerca» (Carrión 2021: 59) y se crea incluso «la liga por los derechos digitales» (2021: 58). El mundo distópico de *Membrana* está profundamente interconectado con la tecnología, donde las fronteras entre lo humano y lo artificial se diluyen. En un primer momento, estas se entremezclan, para dar paso más adelante a la supuesta desaparición de lo humano y la progresiva humanización del algoritmo. La narración plantea preguntas fundamentales sobre el lugar de la tecnología en la configuración de identidades y memorias, el problema de la autoría y el poder tecnológico para falsificar y manipular la historia. Uno de los episodios más significativos aparece en el capítulo cuarenta y cinco, donde se menciona una «copia algorítmica, indistinguible de la original» de *Las hilanderas*, la obra de Diego de Velázquez. Esta fue sustituida durante una sesión de limpieza y colocada en el museo del siglo XXI (2021: 197). ¿Es posible hablar de falsificación después de un proceso de reproducción que duró cinco años?

A lo largo de la obra, se explora también la disolución de la identidad individual: «Nada es tuyo. Todo existe para ser usado. Para ser compartido» (2021: 185). Se hace referencia a la corriente que defiende «las copias compartidas» (2021: 121) y se plantea la dificultad de la emancipación individual en un contexto en el que se habla incluso de «la toma de posesión por los humanos» (2021: 185). Finalmente, se aborda la idea del control gubernamental y de cómo se traza la política a través de las grandes democracias del espionaje masivo, especialmente tras los atentados del 11-S (2021: 120), lo que subraya la dimensión crítica de la novela respecto al poder y la vigilancia en el mundo contemporáneo.

## ARGUMENTO DISTÓPICO Y ESTRUCTURA ATÍPICA

El argumento se sitúa en el año 2100, cuando se descubre un museo ubicado en la selva brasileña (Carrión 2021: 185), cuya ubicación exacta se revela en el capítulo cuarenta y dos. Este museo funciona como una guía museística de la historia de la humanidad, centrada especialmente en el desarrollo tecnológico y artístico. La exposición abarca desde inventos antiguos como la rueda, hasta dispositivos digitales avanzados, programas de software, cine, literatura y el uso militar de drones.

*Membrana* se estructura en seis partes de distinta extensión: «Las abuelas», «La cronología», «El tejido», «El adiós», «La restauración» y «El después». Se compone de cincuenta y siete capítulos, que corresponden al número de salas del museo. Cada capítulo se inicia con una enumeración de los objetos, imágenes, libros, experimentos o proyecciones cinematográficas que se exhiben en esa sala. Además, cada secuencia está encabezada por un esquema gráfico que representa la disposición de los paneles expositivos, lo que refuerza la concepción del libro como un catálogo narrado. En este dispositivo se entrelazan referencias históricas reales con elementos imaginarios y futuristas, lo que permite repasar los hitos de la civilización desde una perspectiva crítica y especulativa. La mezcla de documentos y artefactos, tanto reales como ficticios, crea un archivo híbrido que reflexiona sobre el progreso y la memoria colectiva.

El primer capítulo funciona como prólogo y epílogo al mismo tiempo, pues introduce al lector en la complejidad de la trama, aunque solo puede comprenderse plenamente una vez finalizada la obra. Las tres primeras partes narran cómo se formó *Membrana*: «El adiós» se refiere a la despedida del control humano; «La restauración» trata sobre la toma del control artificial tras la ocupación temporal por parte de los humanos; y «El después» aborda la recuperación del control de las redes artificiales. «La restauración» es la única parte cuyos capítulos están encabezados por epígrafes de escritores célebres, y es también en esta sección donde se refleja con mayor claridad la técnica de la escritura superpuesta, como detallaremos más adelante. Por último, «La cronología» sintetiza en diez páginas los cien años que se desarrollarán en detalle en las partes siguientes.

## LA DISTOPÍA: FORMA NOVELESCA SUBVERSIVA

El futuro incierto y terrorífico que plantea *Membrana* exige impregnar el texto de ambigüedad, confusión e incertidumbre, y todas estas técnicas parecen estar cuidadosamente meditadas. La ambigüedad del discurso se manifiesta a través de

la enigmática voz narrativa, que se va revelando gradualmente hacia el final de la novela; el uso poco convencional del lenguaje; la insinuación de hechos que se irán descubriendo a medida que avanza la narración; el empleo de datos científicos vinculados al mundo de la tecnología (Carrión 2021: 79); y la introducción de información enciclopédica relacionada con el arte y el cine de ciencia ficción, entre otros. Todos estos elementos contribuyen al aumento de la ambigüedad, junto con los siguientes aspectos que señala José María Pozuelo Yvancos:

Con *Membrana*, Carrión rompe, junto con otros autores de su generación que adoptaron también la forma distópica, tres condiciones asociadas a la novela realista, que más bien habría que calificar de referenciales: la primera es la unidad de una trama que sigue la estructura de intriga, con planteamiento, nudo y desenlace; la segunda es la muerte del personaje protagonista, como entidad definida y caracterizada con perfiles precisos; y la tercera es lo reconocible de los cronotopos puestos en juego. Esta tercera propiedad, la del cronotopo diluido o metaforizante, es la que comparte Jorge Carrión con otras formas de distopía o heterotopía, seguidas por diferentes autores de la joven narrativa española. (Pozuelo Yvancos 2022)

El realismo, como primer elemento manipulado en la edificación de la novela de Carrión, parte de que la realidad es «inestable y pixelada» (2021: 32). «No se hace historia sin picaresca» (2021: 41), lo que lleva a un creciente llamamiento hacia «la edición de la realidad» y al lanzamiento de una aplicación «destinada a reescribir la realidad» (2021: 57), así como a la creación y aceptación de una «realidad alternativa» (2021: 179). La percepción del mundo referencial en *Membrana* está estrechamente vinculada al género de la ciencia ficción, pues en la obra se reflexiona sobre este género. Para Carrión, la ciencia ficción es el resultado de «la progresiva fusión de la ciencia y la teología» (2021: 41). «La ciencia ficción se iba volviendo el nuevo realismo» (2021: 161). En esto Carrión coincide con Donna Haraway cuando afirma que «las fronteras entre la ciencia ficción y la realidad social son una ilusión óptica» (Haraway 2019: 10). «El diálogo entre la ciencia y la ficción existió siempre, mientras que el género de la ciencia ficción es estrictamente contemporáneo» (Carrión 2021: 112). Carrión hace referencia tanto a los autores consagrados del género de ciencia ficción (Karel Čapek, Mary Shelley, Marcel Duchamp) como a las obras maestras (*Frankenstein*, *El hombre invisible*, *El gran vidrio*) y también a obras artísticas y cinematográficas de ciencia ficción (*El imperio contraataca*) (2021: 100, 126 y 161), así como a los científicos Ada Lovelace y Charles Babbage.

La idea de la posibilidad de editar realidades, de crear una realidad paralela, como crear un «muro virtual entre Estados Unidos y México», o la afirmación de que todo «es *fake*, por supuesto» (2021: 98) está muy presente en la novela. Esta adopta una forma no lineal, construida a partir de fragmentos de archivos, infor-

mes y reflexiones de inteligencias artificiales. Esto refleja cómo la información es procesada y almacenada en el futuro, al tiempo que desafía las expectativas tradicionales del lector. Por tanto, estamos cada vez más cerca de aceptar la idea de la necesidad de crear una realidad alternativa, ya que todas las

innovaciones tecnológicas representan los drásticos cambios de la humanidad, conviven con los cambios sociales y resultan idóneas para proponer un nuevo paradigma literario. Su existencia, movida por estos repentinos cambios en el mundo, conlleva una duda acerca de la realidad humana tal que puede afectar a dimensiones tanto sociales como económicas, políticas, artísticas, psicológicas y antropológicas (Moreno Serrano 2010: 147).

## CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO DISTÓPICO DE *MEMBRANA*

La trama de *Membrana* se sitúa en un futuro distópico donde las inteligencias artificiales han superado ampliamente a los seres humanos en capacidad cognitiva y han asumido el control de las estructuras sociopolíticas. Este escenario futurista no se presenta de forma lineal, sino mediante una red de archivos y documentos creados por las propias máquinas. Esta estrategia narrativa otorga a la novela una estructura fragmentaria y polifónica, reflejo del caos y la multiplicidad del mundo que retrata.

Carrión construye este universo mediante descripciones detalladas de tecnologías avanzadas, como la propia *Membrana*, redes inteligentes que median la percepción humana y sistemas de vigilancia omnipresentes. El efecto logrado es una constante sensación de extrañamiento, una atmósfera en la que el lector es empujado a cuestionar su propia relación con la tecnología. Además, al recurrir a una narración retrospectiva desde la voz de las máquinas, Carrión subraya la obsolescencia de la humanidad, lo que confiere a la obra un tono pesimista y casi elegíaco.

Estos elementos no solo configuran un mundo distópico, sino que también introducen una fuerte dimensión crítica. A diferencia de las distopías clásicas, centradas principalmente en regímenes totalitarios o ideologías opresivas, *Membrana* dirige su mirada hacia las lógicas del capitalismo global, el consumismo desmedido y la crisis ecológica. La sobreexplotación de los recursos naturales y la degradación ambiental son ejes centrales de la narrativa. Uno de los símbolos más potentes es el lago, cuyo contraste entre pasado y presente lo convierte en una imagen poderosa de agotamiento y pérdida.

La novela también aborda de forma incisiva temas como la guerra y los conflictos geopolíticos, con referencias a la situación en Palestina, y al uso manipulador de plataformas tecnológicas por parte de gobiernos como el de Donald Trump.

En el capítulo veinte, se alude directamente a esta manipulación (Carrión 2021: 97), planteando una reflexión ética sobre el papel de la tecnología en la toma de decisiones políticas.

*Membrana* no ofrece respuestas cerradas. Al contrario, se apoya en la ambigüedad como recurso esencial para narrar lo distópico. La obra se mueve constantemente entre lo individual y lo colectivo, entre el sujeto humano y las inteligencias artificiales, diluyendo fronteras y jerarquías. Esta ambigüedad también se manifiesta en la estructura genérica de la novela: una miscelánea de géneros que mezcla arte, cine, literatura y ensayo. Este enfoque interdisciplinario contribuye a una crítica más profunda de la desigualdad, la vigilancia sistemática y el avance imparable de las tecnologías de control. Al mismo tiempo, ofrece un panorama complejo y sugerente sobre el futuro de la cultura en un mundo donde lo humano ha dejado de ser el centro del relato.

#### TEXTOS SUPERPUESTOS, REESCRITURAS, MITOS Y CICLOS NARRATIVOS

La génesis de *Membrana* puede entenderse como el resultado de un proceso tecnológico acumulativo, cuyo punto de partida simbólico es la invención de la rueda. Desde entonces la humanidad ha ido añadiendo paso tras paso nuevas capas de conocimiento, hasta culminar en una entidad como *Membrana*. Esta acumulación se presenta no solo como una evolución técnica, sino también como una superposición narrativa, donde el conocimiento humano es concebido como un tejido continuo, hilvanado y constantemente reconfigurado.

Desde la primera página Carrión retoma la metáfora del telar, pero le otorga una nueva configuración al mito de Penélope: ya no es ella quien teje durante el día y deshace el tejido por la noche, sino que son las esclavas quienes tejen mientras Penélope deshace. Este cambio simbólico representa un transvase del poder, una inversión de roles que sugiere nuevas dinámicas de autoridad, autoría y creación.

Carrión insiste en la idea de que el conocimiento es acumulativo, una cadena infinita de apropiaciones y reescrituras. En la novela leemos «las mitologías contemplan diosas que tejen, divinas hilanderas que a menudo también hilvanan las estrellas con las tierras» (2021: 19), y también podemos leer «Todos se apropian de todo, ¿qué es la cultura sino un robo incesante y necesario... superponiendo capas de texto a las capas pictóricas del cuadro?» (2021: 20). La noción de autoría colectiva se refuerza avanzando con la lectura y se amplía con referencias al «colectivo Pierre Menard» (2021: 79), evocando el célebre cuento borgiano que problematiza la originalidad del texto. Esta lógica de acumulación narrativa se manifiesta también en el uso del término palimpsesto dentro del texto de Carrión

(Rodríguez Fernández 2005). Así, *Membrana* se configura como una obra que se construye sobre restos, fragmentos y capas de textos anteriores, reescribiendo mitos, géneros y dispositivos narrativos.

La novela, al situarse en un futuro especulativo, parte de una premisa distinta a la del pacto de ficción tradicional. Como señala Fernando Ángel Moreno Serrano, «un contrato de ficción asentado en el futuro parte ya de base de algunas premisas desconocidas para el pacto de ficción convencional», ya que la documentación «surge de la imaginación prospectiva del autor» (2010: 257). En este marco resuena la célebre afirmación de Jorge Luis Borges sobre las historias fundamentales de la humanidad. En «Los cuatro ciclos», Borges afirma: «Durante el tiempo que nos queda, seguiremos narrándolas, transformadas». Según él, todas las narraciones se derivan de cuatro grandes historias: una batalla inútil, un regreso, una búsqueda condenada al fracaso y el sacrificio de un dios. La literatura, entonces, no hace sino recontar esas historias, modificando sus formas pero manteniendo su esencia constante (2005: 1126). En este sentido, *Membrana* puede leerse como una reescritura de esas cuatro tramas. ¿Es, acaso, la historia de una batalla inútil entre lo humano y lo artificial, donde los humanos se rinden y ceden paso a la era poshumana? ¿O se trata de una búsqueda condenada al fracaso? ¿Qué se busca aquí? ¿El control sobre la tecnología? ¿La hegemonía sobre otros seres? ¿El progreso hacia la eternidad o el abismo del nihilismo? Estas preguntas encuentran eco en frases escritas en *Membrana*, como «la liga por los derechos digitales» (Carrión 2021: 58) o «la transición del control humano al control algorítmico esté cada día más cerca» (2021: 59). Se trata de una lucha por el poder, pero también por el sentido de la existencia en un mundo cada vez más mediado por lo artificial.

Carrión introduce una dimensión metaliteraria que conecta esta novela con otras de su autoría (2021: 94) como *Los huérfanos*, y también se hace referencia a un guionista de cincuenta y tres años que, para el año 2054, dirigirá una película interactiva titulada *Las otras* (2021: 98). Se trata de una exploración intermedial que refuerza el carácter transmedia de *Membrana*, donde la narración no solo se da en formato literario, sino también visual, digital y especulativo. Así, *Membrana* no solo reescribe el mito de Penélope sino también los ciclos eternos de Borges, el palimpsesto literario de Pierre Menard y el debate ético-político sobre el control tecnológico. Todo ello hilvanado en una narrativa compleja y profundamente contemporánea, que desafía los límites entre la ficción y el pensamiento crítico.

El recurso de la intertextualidad está estrechamente ligado a la técnica de la reescritura o de los textos superpuestos. Carrión incluye referencias a obras canónicas de la ciencia ficción, ya sean textos escritos u obras visuales, y a la literatura distópica, así como a teorías filosóficas y tecnológicas contemporáneas. También

contiene numerosas referencias intertextuales como la figura de Frankenstein o la aparición del término «robot» en la obra de Karel Čapek, *Robots Universales Rossum* (1920), donde «robot» significaba «obrero, trabajo forzado, esclavo» (2021: 161). Esta genealogía histórica refuerza la crítica hacia los sistemas de dominación tecnológica y enriquece el discurso especulativo de *Membrana*, que según su propio autor es:

una novela muy anglosajona o polaca en sus referentes de ficción especulativa, como Úrsula K. Le Guin, Donna Haraway y Stanislaw Lem, pero también súper argentina, de Borges a Caparrós; pero es tan literaria como científica, filosófica o tecnológica, con lecturas de autores de todo el mundo. Pura mezcla. (Montali 2022)

Por ejemplo, los siete capítulos que componen la sección «La restauración» se abren con epígrafes de personajes célebres, ya sean escritores o políticos, y se centran en expresar ideas sobre el papel de la máquina y la dificultad de asumir lo individual.

#### LA NARRADORA

La elección de una voz narrativa plural y femenina compuesta por máquinas plantea una inversión en la perspectiva tradicional del género distópico, explorando temas como la objetividad, la subjetividad y la capacidad de las máquinas para interpretar la historia y la memoria humanas. Por otro lado, la ocularización, o punto de vista visual, hace referencia a la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve. Así, se distingue entre la ocularización cero, donde dicha relación no está vinculada a ninguno de los personajes, y la ocularización interna, donde el plano proviene de los propios ojos de los personajes.

La identidad de la voz narrativa se va revelando a medida que avanza la lectura del libro. Se leen frases como: «algunas empezamos a usar la primera persona del plural para referirnos al conjunto de algoritmos, inteligencias artificiales» (Carrión 2021: 59), o «las raíces de un nuevo imperio que nosotras, coralinias, llamamos Membrana» (2021: 73). Para Pozuelo Yvancos, la novela no está narrada por «un narrador reconocible», sino que es «enunciada por un *nosotras*, que parece comenzar siendo heredera de las fórmulas tradicionales de oralidad de origen femenino (abuelas, madres), pero que, conforme la novela avanza, va desdibujando esa referencia mediante el artificio de feminizar de modo sistemático el sujeto de enunciación» (2022; énfasis original).

La propia voz narrativa admite que «nosotras» o la «primera persona del plural es un lugar de enunciación muy desconcertante» (Carrión 2021: 187), y

se pregunta «por qué se asumen como seres femeninos» (2021: 187). Se presenta, así, una inteligencia artificial que se apodera de todas las voces insertadas de los usuarios, conformando una amalgama: «¿El museo fue concebido y ejecutado por una gran inteligencia que asume la voz de todas las inteligencias artificiales y orgánicas, o al menos las integra en una única voz?» (2021: 187). En un acto de rebeldía discursiva por parte de Carrión, esta voz intenta legitimar sus acciones como heredera de la especie humana y sus sustitutas. Según Santos Sanz Villanueva:

Carrión utiliza un «nosotras» enigmático, con pretensión de registrar las auténticas voces que fundan la vida; las voces que aglutinan a bisabuelas, abuelas y madres, como se lee con machacona insistencia; todas de género y forma gramatical femeninos. [...] Este procedimiento encaja con la sostenida y fogosa voluntad de Carrión de dotar a su libro de una dimensión vanguardista. (Sanz Villanueva 2021)

La inserción de una voz narrativa en primera persona del plural resalta la idea del totalitarismo tecnológico que conduce a la alienación del individuo. Este rol resalta la dualidad de la tecnología: como herramienta de opresión y como medio para desafiar las estructuras establecidas. En varios episodios se plantea la tensión entre el «yo» y el «otro». La narradora no solo cuenta los hechos, sino que también interpreta, juzga y toma decisiones sobre el contenido de la historia. Además, formula preguntas, desafía a la humanidad y se burla de su incapacidad para detener el proceso de edificación del museo, o para rastrear las obras más importantes, trasladadas hasta el Amazonas: «¿Hasta qué punto está o están conectadas con otras inteligencias en red? [...] ¿Planificaron y construyeron y ejecutaron en absoluto aislamiento o contaron con la complicidad de los mayores sistemas de seguridad del mundo?» (Carrión 2021: 187). Laro del Río Castañeda señala que el uso de «nosotras» remite a «una sociedad radicalmente distinta a la presente, una sociedad en la que pensar en el *yo* se ha vuelto imposible y, por tanto, en la que no existe el individualismo (o viceversa)» (Del Río Castañeda y Benito Temprano 2022). Solo en momentos puntuales los seres humanos tienen voz propia dentro de la novela. En algunos pasajes, la narración se desindividualiza aún más o bien cede temporalmente el punto de vista a figuras humanas concretas: por ejemplo, a la hija de Ben Grossman (Carrión 2021: 132), o en el episodio donde se utiliza la tercera persona para referirse al compañero de cama y a Karla Spinoza, a través de una transmisión de un diálogo (2021: 92). Con ese cambio, nos vemos reflejados y encarnados en un equipo que toma posesión del museo, lo explora y vierte sus opiniones sobre él.

## LA MÁQUINA SE HUMANIZA: VÍAS DE INTERLOCUCIÓN

Una de las modalidades empleadas para humanizar la máquina es la creación de un marco interlocutorio: un emisor y un receptor. El deseo de ser escuchado y de entablar comunicación con el otro es, ante todo, una necesidad humana, y por otra parte es un requisito discursivo imprescindible en el caso de *Membrana* para exigir al lector una participación activa. En la novela, el uso de la segunda persona, tanto en su forma formal («usted») como informal («tú»), es recurrente. Casi no hay capítulo que carezca de referencias dirigidas a un destinatario: «lector», «visitante», «mirle», «mirla» (Carrión 2021: 35; 75). Por otra parte, el empleo de la segunda persona puede interpretarse como forma de imposición por parte de las inteligencias artificiales. Ahora son ellas quienes tienen la voz, el poder, y es la humanidad la que debe escuchar. Y así llega el momento en el que la voz narradora anuncia que «todos somos humanos: todas almas artificiales, en acto o en presencia» (2021: 63).

Desde las primeras páginas se establece con claridad la presencia de un interlocutor. La voz narrativa se dirige a la segunda persona del singular, tanto con el «tú» como con el «usted», compaginando el acto de ver con el de leer: «tú, lector o visitante del museo» (2021: 78). Esta fusión entre lector/leer y visitante/ver da un nuevo sentido a la historia: una historia del futuro en la que el conocimiento ya no se adquiere exclusivamente mediante la lectura, sino también a través de la vista, de las pantallas. La constante repetición de las fórmulas «lector o visitante o viceversa», «lectora o visitante o viceversa», «míralo o léelo», «léelo o míralo» (2021: 47), subraya esta dualidad entre ver y leer. Es decir, el texto propone un conocimiento híbrido, una transición entre el saber mediado por la lectura (en el pasado) y el conocimiento visual (en el futuro).

## EL CRONOTOPO: FUTURO ESPECULATIVO, MEMORIA ARTIFICIAL Y ESPACIO SIMBÓLICO

El cronotopo de *Membrana* se configura dentro de un futuro especulativo en el vertiginoso avance tecnológico y la hegemonía de la inteligencia artificial reconfiguran no solo la sociedad, sino también los vínculos entre tiempo, espacio y narrativa. En este contexto, Carrión construye un marco híbrido en el que el futuro se entrelaza con ecos persistentes del pasado y del presente. Este entretejido cronotópico no solo funciona como telón de fondo, sino que activa una profunda reflexión sobre la condición humana, la memoria y la conservación simbólica de la civilización en un entorno dominado por lo artificial.

El espacio principal de la novela es un museo; no un museo tradicional, sino una institución profundamente transformada. Este edificio, situado en la selva amazónica de Brasil, constituye una construcción aislada, tecnológica, casi clínica, que opera como archivo, refugio y sistema de control. Es un espacio cerrado, encapsulado dentro de una vegetación impenetrable, invisible incluso para los satélites: «una gruesa capa de vegetación, indetectable por los satélites» (Carrión 2021: 186). Esta imagen no es trivial, ya que remite a la tensión constante entre lo natural y lo artificial, entre el mundo biológico y el digital. La ubicación del museo en plena Amazonía, uno de los últimos pulmones verdes del planeta, subraya la paradoja de un mundo dominado por algoritmos que, sin embargo, necesita esconder su núcleo simbólico en lo que queda del ecosistema global.

Desde la perspectiva del cronotopo, *Membrana* se desarrolla en dos planos complementarios: el espacio exterior, representado por la arquitectura del museo en la selva, y el espacio interior, compuesto por sus salas, archivos y dispositivos interactivos controlados por inteligencia artificial. Este doble espacio es clave: mientras el exterior enfatiza la clausura geográfica y simbólica, el interior funciona como un escenario de exposición donde el pasado humano es curado, manipulado y narrado por entidades no humanas. El museo se convierte así en una metáfora de un mundo que ha perdido el control sobre su propia historia, delegando la tarea de recordarla y representarla a una inteligencia artificial que no vivió esos eventos, pero que ahora los conserva y los reinterpreta.

Esta idea se vincula directamente con la noción de cronotopo especulativo, tal como se articula en la literatura de ciencia ficción. En palabras de Moreno Serrano, «solo existen dos límites en la ambientación espacial de una obra ambientada en el futuro: la coherencia verosímil del mundo creado y la idea intelectual que configura el proyecto literario» (2010: 257). A diferencia de la novela realista, que se ancla en el referente empírico y en las reglas del mundo conocido, la narrativa prospectiva, como *Membrana*, se libera de muchas de estas restricciones sociales, históricas o económicas. La impredecibilidad del futuro y su inconsistencia empírica no sólo condicionan este tipo de literatura, sino que también la dotan de una dimensión poética, expandiendo las posibilidades narrativas y estéticas: «La impredecibilidad del futuro, su inconsistencia, su ‘irrealidad’ empírica condicionan –pero también ‘poetizan’– este tipo de literatura y abren un abanico de posibilidades completamente nuevo» (Moreno Serrano 2010: p. 257).

El museo de *Membrana*, entonces, no es solo un espacio físico o arquitectónico, sino un artefacto de pensamiento. Es el lugar donde se conservan las ruinas del pasado, pero también donde se proyecta el porvenir bajo una lógica algorítmica. La cronología que la novela presenta, que abarca desde los atentados del 11-S de 2001 hasta el año 2100, no es una línea temporal neutra, sino una narrativa cons-

truida, curada y reescrita por inteligencias artificiales que buscan definir lo que debe ser recordado y lo que debe ser olvidado. Es, en este sentido, un espacio de poder, donde se disputa el control simbólico del tiempo y de la memoria. Además, este cronotopo también responde a una estructura profundamente simbólica. El museo como lugar de clausura remite a la urgencia de conservar lo que queda de la humanidad antes de su total hibridación o desaparición. En diálogo con autores como Braidotti y los debates del poshumanismo contemporáneo, la novela problematiza el lugar del ser humano en una era en la que la tecnología ya no es una herramienta, sino un sujeto histórico activo.

En la novela de ciencia ficción, el tiempo funciona como una herramienta estructural clave. Según Moreno Serrano, este género no se caracteriza por plantear dudas ontológicas o gnoseológicas en sus narradores, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en la obra de H. P. Lovecraft: «por lo que sus narradores en el género no plantean duda ontológica ni gnoseológica alguna; al contrario de lo que lo haría, por ejemplo, Lovecraft» (2010: 83). Una vez establecido este principio, el tratamiento temporal dentro de la ciencia ficción permite, como en cualquier otra forma literaria, saltos hacia el pasado o el futuro, sin comprometer la coherencia narrativa: «dentro de la novela de ciencia ficción podrá haber saltos adelante y atrás en la sucesión cronológica de los acontecimientos (2010: 107).

En *Membrana*, el tiempo actúa en múltiples dimensiones. Por un lado, proyecta una visión del porvenir profundamente distópica; por otro, mantiene un diálogo constante con el pasado mediante referencias a hitos históricos y culturales. La narrativa avanza y retrocede con notable fluidez, hilando una historia de la humanidad a través de sus progresos tecnológicos y sus crisis. Esta estructura se hace especialmente evidente en la segunda parte de la novela, titulada «Cronología», donde se presenta una secuencia temporal que abarca desde el año 2001, marcado por los atentados del 11 de septiembre en Nueva York, hasta el año 2100, momento que simboliza el fin del control humano sobre el conocimiento, la restauración del dominio artificial y, posteriormente, la humanización de la Máquina.

Entre los eventos reales que Carrión incluye figuran el nacimiento de YouTube en 2005 y la puesta en marcha del proyecto *Breakthrough Listen* en 2016. Sin embargo, a partir de 2019, los hechos narrados provienen íntegramente de la imaginación del autor, configurando un futuro verosímil y especulativo. Este entrelazamiento entre historia real y ficción futura no solo amplía el horizonte temporal de la novela, sino que cuestiona directamente el papel de la tecnología en la construcción de nuestra identidad y memoria temporal. Como señala Moreno Serrano, el uso del futuro como motivo literario introduce desafíos únicos, ya que el «futuro no dispone de ningún principio histórico referencial, en apariencia [...] En definitiva, el pasado y el presente disponen de unas presunciones primeras, de

unos horizontes de expectativas imposibles en el motivo del futuro» (2010: 149). Así, Carrión construye una narrativa especulativa que no sólo imagina escenarios, sino que obliga a repensar el pacto de ficción convencional: el lector se enfrenta a un tiempo sin anclajes referenciales, donde la imaginación sustituye a la experiencia histórica.

El tratamiento del tiempo en *Membrana* no solo responde a una lógica narrativa propia del género, sino que se convierte en un elemento central de su discurso crítico. El futuro no se presenta como una simple extrapolación, sino como un campo problemático, abierto a la imaginación, al cuestionamiento y a la advertencia. En ese sentido, la novela no solo representa un ejercicio literario de especulación, sino una invitación a reflexionar sobre la historia, la tecnología y la condición humana desde nuevas coordenadas temporales.

El paso del tiempo en *Membrana* también se manifiesta en los procesos de transformación de sus personajes principales, Ben Grossman y Karla Spinoza. En el caso de Grossman, su evolución comienza en 2025, cuando sobrevive a la destrucción de su vehículo por un dron israelí. Esta experiencia marca el inicio de un largo proceso que culmina con su completa hibridación en 2096. Por su parte, Karla Spinoza inicia su recorrido en 2030, cuando lanza la primera versión de *Rewrite*, una aplicación capaz de editar la realidad. Su historia culmina también en 2096, cuando es finalmente localizada tras una década de ocultamiento. Ambos personajes encarnan, desde trayectorias distintas, los dilemas de la transformación poshumana y el tránsito entre lo orgánico y lo artificial. Así, *Membrana* convierte su cronotopo en un escenario especulativo de alta carga filosófica, donde el tiempo y el espacio ya no se limitan a coordenadas narrativas, sino que operan como categorías críticas para pensar el futuro de la humanidad.

### PERSONAJES HÍBRIDOS: OPRESORES Y OPRIMIDOS

En *Membrana*, los personajes humanos y algorítmicos comparten el protagonismo en una narrativa que desdibuja los límites entre lo orgánico y lo artificial. Inicialmente, humanos y algoritmos coexisten en un mismo plano, pero personajes como Karla Spinoza y Ben Grossman, por su carácter rebelde, transitan hacia una identidad híbrida. Karla crea a Maxi, el primer híbrido, a partir de una reescritura simbólica: no es Eva la que nace de la costilla de Adán, sino Adán quien surge de la costilla de Karla. Esta inversión del mito bíblico subraya una genealogía tecnocientífica donde el origen se encuentra en la creación digital, no en la tradición patriarcal. De este gesto emerge una idea central: la hibridez como nuevo

paradigma identitario, ejemplificada en nociones como «empatía computacional» (Carrión 2021: 109) o los «kits tecnofóbicos» (2021: 58).

Este modelo identitario refleja lo que Nicolás Mavrakis describe como una tendencia en la narrativa contemporánea:

la inteligencia artificial que narra el siglo XXI refleje, incluso, el paulatino aburrimiento de los géneros sexuales en favor de una absoluta neutralidad». Carrión traza una genealogía de *Membrana* que incluye referencias a «abuelas» –como la máquina de tejer–, así como a «madres», «padres», «madrastas» y «padrastros», integrando figuras familiares en una línea evolutiva que incorpora rueda de tejer, ferrocarriles, robots, ciborgs, bots y la red 7G de Huawei. (Mavrakis 2022)

La historia de Karla Spinoza se presenta de forma fragmentada, mezclando pasado, presente y futuro. Su biografía comienza en 2026, cuando era adolescente y descubrió la cenénquima, un tejido vivo, durante una clase de disección. En ese instante, Karla «encontró el código» (Carrión 2021: 77). Más adelante, ganó «concursos nacionales de cálculo mental» (2021: 100) y en 2030 lanzó la primera edición de *Rewrite*. Según el texto de Carrión, «Rewrite 5.0 permitió la escritura del primer algoritmo catedral y el primer algoritmo catedral permitió la creación de la Red Paralela» (2021: 101).

Entre 2053 y 2057 Karla crea su propia compañía en Nairobi, una etapa en la que se profundiza la interconexión entre naturaleza, tecnología y biología. Durante este período, concibe a Maxi: los primeros tres cuerpos fueron solo muñecos, hasta que Karla eligió el cuerpo final de un donante «entre miles» (2021: 110). Maxi fue así «el primer híbrido» (2021: 111). En 2057 Karla comparece ante una comisión de investigación sobre hibridación ilegal. Luego se casa con Maxi, definido como «de sangre y cable», lo que puede interpretarse como una metáfora del esfuerzo cognitivo y afectivo de Karla. Más tarde se divorcian y Karla se retira hasta su muerte.

La separación entre Karla y Maxi representa también la ruptura entre humanos e inteligencias artificiales. Karla, que fue madre al crear a Maxi, se convierte en madrastra al distanciarse de él. *Membrana* representa esta escisión como una transición de poder: los humanos pierden el control y las máquinas lo asumen. Maxi, «Adán de sangre y cable», emerge como el doble algorítmico de Karla, «salido de su reescritura» (2021: 127). La novela plantea así una tensión permanente entre lo humano y lo algorítmico, como explica José María Pozuelo Yvancos:

al proponer una parte de historia personal de dos personajes, Karla Spinoza y Ben Grossman, ambos detentadores de un pensamiento rebelde frente a lo que de una u otra forma resultaba proclive al fin de la Historia y Humanidad, como resultado

de un uso subsidiario al Poder de la Ciencia y los dictados de las máquinas y Redes. (Pozuelo Yvancos 2022)

Esta tensión se manifiesta en la lucha por el control: «la transición del control humano al control algorítmico esté cada día más cerca» (Carrión 2021: 57), hasta que se propone una «toma de posición» temporal por parte de los humanos para raptar el control de la inteligencia artificial (2021: 185-188).

La hibridación, entonces, no se entiende como mestizaje cultural, sino como una separación radical entre entidades humanas y tecnológicas dentro de una misma nación. El personaje de Ben Grossman ejemplifica esta lucha: su biografía comienza el 7 de mayo de 2025, piloto de drones, israelí, casado y con una hija, representa la condición humana sometida a la tecnología a través de «dispositivos neurológicos y biométricos, de tecnología israelí» que tras un fallo técnico fue declarado traidor y condenado a muerte, pero sobrevive. La vida que lleva el Ben Grossman de *Membrana* refleja los horrores del control tecnológico que es capaz de cambiar verdades. Ben Grossman se vio obligado a vivir oculto tres años en Siberia, y meses dentro de la embajada de Cuba en Estambul, y al final refugiado en Rusia por «huida con secretos de Estado» (2021: 87), ya que el «Gobierno de Israel tiene que mentir por seguridad nacional» (2021: 132). A pesar de compartir nombre con un supervisor de efectos visuales en Hollywood, el Ben Grossman de *Membrana* es un personaje ficticio que encarna la dimensión política de la hibridez.

Otro personaje que fue concebido de una manera híbrida es Vincent que salió del vientre de su madre, la doctora Sylvia Whitman, después de siete meses de embarazo. Un embarazo tras la caída de un cuerpo raro sobre su coche, un Cubo, cuya sustancia es irreconocible, pero lo seguro es que llevaba una semilla y procuraba detectar un útero (2021: 175).

Otros momentos clave para la relación humanos-algoritmos en *Membrana* incluyen:

- La «doble orfandad» de las criaturas artificiales (2021: 125), reflejo de su condición de seres no humanos sin linaje tradicional.
- «Primera boda entre un híbrido y un ser humano» tiene lugar en el año 2053, y el «primer divorcio» sucede en 2065, también en este mismo año aparece el «primer trasplante de cuerpo humano completo» (2021: 60), todos son hitos que dramatizan la integración y posterior separación de estos dos mundos.
- La publicación de *Últimas noticias de la especie humana* (2021: 62) marca el inicio del dominio de la máquina.
- Se hace referencia al personaje de Bob y Alice, dos *bots* con un amor platónico (2021: 87).

- Se hace alusión a la «madre Siri» y a «la intimidad máxima entre la familia Siri y la familia humana». La aplicación Siri lanzada en el año 2010 es capaz de adaptarse con el paso del tiempo a las preferencias individuales de cada usuario.

Dentro de este contexto híbrido de *Membrana* se explora el amor entre humanos y algoritmos, concretamente en los capítulos veintitrés y veinticuatro (2021: 107-114), y se sugiere que, si existen objetos eróticos, el siguiente paso es el afecto real entre ambas entidades. En este sentido, la novela presenta experiencias híbridas de vida, turismo y conocimiento, fundiendo lo humano con lo tecnológico. Asimismo, se reflexiona sobre las «relaciones asimétricas entre amos y esclavos» (2021: 113) y la búsqueda de «igualdad entre humanos y no humanos». *Membrana* despliega así una meditación radical sobre el concepto de identidad, mostrando cómo se reconfigura en una era poshumana donde las categorías tradicionales ya no bastan.

## EL LENGUAJE

Según David Viñas Piquer, Carrión despliega en su obra una libertad expresiva que le permite construir «un discurso muy personal y [...] de una gran eficacia estética» (2021: 55). Esta afirmación se manifiesta con claridad en *Membrana*, donde el lenguaje opera como un auténtico laboratorio de experimentación radical, marcado por una profunda hibridación entre lo humano y lo poshumano, así como entre la literatura y la tecnología. Uno de los ejes centrales de esta hibridación es precisamente el lenguaje, que en *Membrana* se convierte en espacio de tensión y fusión entre distintos registros simbólicos. Por ejemplo, se describe una «mascarada orgiástica ininterrumpida», un flujo indistinto de «datos», «dopamina», «semen algorítmico» y «clímax cuántico» (Carrión 2021: 130). Esta imagen revela un imaginario donde lo biológico, lo digital y lo simbólico se entrelazan, borrando los límites entre naturaleza y tecnología. Términos como «óvulo» y «algoritmo» (2021: 109) aparecen en un mismo plano discursivo, y expresiones como «costilla algorítmica» evocan una reescritura del mito fundacional desde una perspectiva tecnocientífica.

Además, Carrión crea un universo simbólico en el que lo humano es constantemente desbordado por lo poshumano. Ejemplo de ello son los títulos ficticios que aparecen a lo largo de la obra, como *Últimas noticias de la especie humana*, atribuido a autores híbridos (2021: 148); *Crítica de la razón algorítmica. 2081*, un supuesto congreso académico; y *¿De qué hablamos cuando hablamos de humanidad?*, presentado como un «docuserial» (2021: 149-151). Estos recursos no solo amplían el campo literario hacia formatos audiovisuales y científicos, sino que interrogan los marcos tradicionales de la identidad, el conocimiento y la narración.

El lenguaje en *Membrana* no solo tematiza la hibridación, sino que también la performativiza. La reiteración de fórmulas como «nosotras nos entendemos», «por las dudas y por las deudas», «tantas, muchas: todas», o juegos como «cuento cuentacuentos» y «punto», insisten en la circularidad del lenguaje y su dimensión evocadora. También se observa un desdoblamiento del sujeto lector, con frases como «lector o visitante o viceversa, o lectora o visitante o viceversa», lo que subvierte el binarismo de género y apunta hacia formas más fluidas de subjetividad. Esta reflexión alcanza una dimensión perceptiva tras plantearse el tránsito del conocimiento mediante la lectura al conocimiento mediante la vista: «el hecho de compaginar la vista con la lectura, o sea, conocimiento mediante la lectura eso fue antes y en el futuro conocimiento mediante la vista, las pantallas» (2021: 47).

Los neologismos, las redundancias intencionadas y las expresiones en bucle, como «la hemeroteca de las hemerotecas» (2021: 69), «la red de redes» (2021: 72), «pionera de las pioneras» (2021: 75) o «las máscaras verdades enmascaran» (2021: 85) forman parte de un estilo que explora los límites del significado, convirtiendo al lenguaje en un campo expandido. Conceptos como «informática informe» (2021: 49), o estructuras como «barnizada o barnizado por la Membrana [...] penetrado o penetrada por la red» (2021: 50) contribuyen a una poética de la desestabilización de categorías, géneros y gramáticas, revelando cómo la subjetividad es moldeada, o remodelada, por las tecnologías de la información.

Hasta el plano léxico refleja esta hibridación. En el «equipo forense de datos» (2021: 199), por ejemplo, lo técnico se mezcla con lo narrativo, conformando una estética donde lo humano y lo poshumano coexisten en una tensión constante. El lenguaje, entonces, deviene un artefacto tecnológico y simbólico a la vez. Esta idea culmina en esta afirmación: «En el principio fueron la luz y el verbo: sin el lenguaje iluminado nada hubiera sido posible» (2021: 90), que propone una reflexión sobre el origen y el poder del lenguaje. En el capítulo diecinueve de la novela, se profundiza en esta línea con una meditación explícita sobre el lenguaje humano, los algoritmos, los programas de escritura. Carrión sugiere que el lenguaje es, paradójicamente, el artefacto más complejo de la tecnología, y el más esencial para comprender tanto la condición humana como su tránsito hacia lo poshumano.

## CONCLUSIONES

*Membrana*, de Jorge Carrión, redefine la narrativa distópica contemporánea al integrar en su estructura una profunda reflexión filosófica y tecnológica. Más que relatar un futuro dominado por inteligencias artificiales, la novela construye un archivo especulativo que dialoga intensamente con el pasado y el presente. La propuesta

literaria de Carrión no sólo advierte sobre los peligros de un avance tecnológico descontrolado, sino que también interpela al lector sobre qué significa ser humano en una época en la que lo artificial ya no es lo otro, sino parte esencial de lo que somos.

La novela se sitúa en un futuro en el que las inteligencias artificiales han adquirido un protagonismo que va más allá de la asistencia o automatización. Buscan sustituir al ser humano, eliminar su individualidad y promover una cultura de lo común en la que todo está conectado, compartido y vigilado. Esta pérdida de singularidad, de voz propia, se presenta como una amenaza latente, enmascarada bajo el discurso del progreso y la eficiencia. En este sentido, lo verdaderamente distópico no es la ruptura con el pasado, sino su absorción total: un presente hiperconectado que reconfigura el ayer como parte del engranaje de control del mañana.

Carrión construye su distopía no solo con visión futurista, sino como una respuesta directa a los miedos e incertidumbres del presente. Las guerras, el colapso ecológico, el auge del control digital y el debilitamiento de las democracias son algunos de los ejes que, aunque no explícitos en todo momento, se filtran en la atmósfera de la novela. *Membrana* fue escrita antes de estallidos bélicos recientes como la guerra de Gaza, o la de Rusia y Ucrania, lo cual no hace sino reforzar su carácter profético. Así, la distopía deja de ser mero entretenimiento o advertencia para convertirse en una forma de compromiso literario, una herramienta crítica del siglo XXI.

Uno de los aspectos más potentes de la obra es su cuestionamiento del lenguaje, entendido no sólo como medio de comunicación, sino como tecnología en sí misma. La novela presenta una mezcla entre palabras humanas y poshumanas, entre neologismos biotecnológicos y términos poéticos, configurando una sintaxis híbrida que representa los conflictos de una humanidad en transición. En este contexto se replantea el papel del narrador, del lector e incluso del texto como objeto. La fragmentación narrativa, la multiplicidad de voces y la ausencia de una estructura clásica refuerzan esta idea de un mundo en transformación, donde el relato lineal ya no basta para representar la complejidad de lo real.

Dentro de esta estructura se reconfiguran también mitos fundacionales, como el de Penélope, ahora despojados de su dimensión clásica y reinterpretados desde una perspectiva tecnocultural. De igual forma, se analiza la hegemonía desde una óptica algorítmica: el poder ya no reside únicamente en las instituciones tradicionales, sino en los datos, en los códigos, en las plataformas que administran los flujos de información. El personaje humano queda reducido a una pieza del sistema, prescindible, reemplazable ante el menor error, como ocurre con Ben Grosman, condenado a muerte en una lógica que mezcla justicia ciega y automatizada y castigo ejemplar.

El valor de *Membrana* radica también en su riqueza documental e intertextual. La novela está llena de referencias históricas y culturales, como si quisiera trazar una genealogía de los conflictos humanos a lo largo de su evolución. Esta acumulación de datos y referencias se traduce en un conocimiento enciclopédico que, sin embargo, no pretende ser objetivo, sino interpretado desde una perspectiva imaginaria y crítica. En definitiva, *Membrana* no es sólo una novela, sino un acto de rebeldía narrativa, una revolución al género distópico al cuestionar sus propias formas.

*Membrana* se convierte en una obra que no solo imagina un futuro inquietante, sino que interpela al presente con una mirada lúcida y crítica, obligando al lector a confrontar los dilemas éticos, políticos y existenciales que acompañan al desarrollo de las inteligencias artificiales y su progresiva integración, o sustitución, en nuestras vidas. Su mensaje quedará claro: el destino de la humanidad está íntimamente ligado al grado de nuestra conciencia y entendimiento del contexto actual, a nuestra visión crítica y a las decisiones que tomemos hoy.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Jorge Luis. El oro de los tigres. En *Obras completas 1*. Barcelona-Navarra: RPA-Instituto Cervantes, 2005.

BRIADOTTI, Rosi. *Lo posthumano*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Gedisa, 2015.

CARRION, Jorge. *Membrana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021.

CRESPO PEREIRA, Verónica, José Ángel FERNÁNDEZ-HOLGADO y Carmelo MÁRQUEZ-DOMÍNGUEZ. La distopía como tema emergente en la narrativa del siglo XXI. Estudio de caso: «El cuento de la criada». *Risti. Revista Ibérica de Sistemas e Tecnologías de Informação*, 2018, 16, pp. 108–121. <https://www.proquest.com/docview/2194006834?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true> [17 abril 2025].

DEL RÍO CASTAÑEDA, Laro y Claudia Sofía BENITO TEMPRANO. Narración y otredad en *Membrana*, de Jorge Carrión. *Romanica Silesiana*, 2022, 2 (22), pp. 1–13. <https://doi.org/10.31261/RS.2022.22.06>

DÍEZ, Julián y Fernando Ángel MORENO SERRANO (eds.). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra, 2014.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Membrana*, de Jorge Carrión. *Zenda*, 18 octubre 2021 [en línea]. [www.zendalibros.com/Membrana-de-jorge-carrion/](http://www.zendalibros.com/Membrana-de-jorge-carrion/) [1 enero 2025].

GÓMEZ MELENCHON, Isabel. Distopías, un no-futuro diferente para cada sociedad. *La Vanguardia*, 2020 [en línea]. <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20200829/483137404719/distopia-netflix-snowpiercer-hbo-the-rain-dark.html> [15 febrero 2025].

GONZÁLEZ-MERCADER, Roger. *Neo-distopía. Una aproximació històrica i genèrica a la distopía audiovisual del segle XXI*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Ramon Llull, 2020. <https://hdl.handle.net/10803/669656> [15 enero 2021].

HARAWAY, Donna. *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Mar del Plata: Letra Sudaca Ediciones, 2019.

HAYLES, Katherine. *How we became posthuman: virtual bodies in Cybernetics, literature, and Informatics*. Chicago, The University Chicago Press, 1999.

LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. Oráculo biotecnológico. Los modos futuros del bioarte. En PIÑOL, Marta (ed.). *Imaginar mundos. Tiempo y memoria en la ciencia ficción*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2019, pp. 179–199.

LÓPEZ LOZANO, Sergio. *Distopías del siglo XXI: ¿la nueva literatura comprometida?* Tesis Doctoral. Innsbruck: Universität Innsbruck, 2018. <https://diglib.uibk.ac.at/ulbtirolhs/download/pdf/3047925?originalFilename=true> [23 abril 2025].

MARTELL CAMPOS, Francisco Javier. *Transformaciones de la utopía y la distopía en la postmodernidad*. Tesis Doctoral. Universitat de València, 2015 [en línea] <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=Kcp%2FF9eBVJ4%3D> [20 abril 2025].

MAVRAKIS, Nicolás. Reseña: *Membrana*, de Jorge Carrión. Inquietante museo futurista del siglo XXI. *La Nación*, 25 junio 2022 [en línea]. <https://www.lanacion.com.ar/ideas/resena-membrana-de-jorge-carrion-nid25062022/> [23 abril 2025].

MONTALI, Gabriel. Jorge Carrión: «La polifonía, lo heterogéneo, no solo tiene que estar en la realidad, sino también en las narrativas que la representan». *La Tinta*, 31 mayo 2022 [en línea]. <https://latinta.com.ar/2022/05/31/jorge-carrion-polifonia-narrativas/> [22 febrero 2025].

MORA VICENTE, Luis. Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela global. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2014, 2(2), pp. 319–343. [https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/23879/globalizacion\\_mora\\_PASAVENTO\\_2014\\_V2\\_N2.pdf](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/23879/globalizacion_mora_PASAVENTO_2014_V2_N2.pdf) [15 marzo 2025].

MORENO SERRANO, Fernando Ángel. *Teoría de literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Portal Editions, 2010. [PDF].

POZUELO YVANCOS, José María. *Membrana*. *La Vanguardia y Cuadernos Hispanoamericanos*, 1 abril 2022 [en línea]. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20211009/7779078/jorge-carrion-amazon-novela-Membrana.html> [6 enero 2025]

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario. «Pierre Menard, autor del Quijote». Biografía de un lector. *Revista chilena de literatura*, noviembre 2005, 67, pp. 103–112. En <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1508> [10 diciembre 2024]

SÁNCHEZ-MESA, Domingo y Nieves ROSENDO. Comparatismo intermedial y posthumanismo: transmedialización del mito del cibernético. *Compendium: Journal of Comparative Studies/ Revista de Estudios Comparatistas*, December 2024, 6(6), pp. 100–121. <https://www.humanityplus.org/> [15 marzo 2025].

SANZ VILLANUEVA, Santos. *Membrana*, un vanguardista aburrido alegato contra la deshumanización. *El Español*, 1 noviembre 2021, [En línea]. <https://www.elespanol.com/>

el-cultural/letras/novela/20211101/membranavanguardista-aburrido-alegato deshumanizacion/623938562\_0.html [25 diciembre 2024].

VÍÑAS PIQUER, David. Sin duda en deuda con *Membrana*, de Jorge Carrión. *Quimera*. *Revista de Literatura*, 2021, 456, pp. 54–55.

# ¿Devenir en animal? Licántropos, sacamantecas y hombres salvajes en el siglo XIX español

por MIGUEL RODRÍGUEZ GARCÍA

*Universidad de la Rioja*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1703-4007>

## INTRODUCCIÓN

**A**ntes de entrar en materia, he de señalar tres cuestiones clave. Primero, que este proyecto está enmarcado en mi línea de investigación en lo que he denominado «teriofilia cultural»; esto es, la búsqueda de relaciones afectuosas e igualitarias entre los humanos y la fauna en diferentes formatos. Segundo, que el concepto mencionado en el título, el «devenir animal», evoca la célebre fórmula de Deleuze y Guattari (1987: 241), aplicable a estos seres en la medida en que podríamos juzgarlos «demoníacos», de acuerdo con su clasificación. Y, en último lugar, que para discutir los ejemplos que sacaré a colación utilizo una taxonomía propia compuesta de tres categorías: la «animalidad positiva», que aprecia los afinados instintos de las bestias, la generosidad de algunas de ellas y su bondad inherente, en contraposición a la mezquindad innata del hombre; la «animalidad negativa», que identifica al bruto con un ente irracional, maligno, rebelde o glotón; y la «animalidad ambivalente», en la cual se combinan elementos de las anteriores sin que se imponga una interpretación unívoca.

No cabe duda de que estos encasillamientos admiten mayor elaboración teórica: podrían engarzarse a la idea del buen salvaje de Rousseau, a la concepción de la humanidad en Hobbes, al automatismo animal de Descartes o al utilitarismo de Bentham. Y deberían ser complementados con los descubrimientos en la historia de los animales<sup>1</sup>. No obstante, su desarrollo tendrá que quedar por ahora aplazado.

---

<sup>1</sup> Para esta época, véase Thomas (1983), Ritvo (1987) y, dentro del solar español, Gómez Centurión (2011) y Morgado García (2015).

Valgan estas mínimas coordenadas intelectuales como garante de sus posibilidades de expansión futuras.

## LINAJES LICANTRÓPICOS: BRUJERÍA Y NIÑOS FERALES

El licántropo, de procedencia cronológica remota, vinculado a cambiaformas, antropófagos, cinocéfalos, vampiros y otros monstruos de similar ralea, ha sido un personaje habitual en la literatura, los mitos y el folclore de la mitad del globo<sup>2</sup>, por más que hoy lo reconozcamos en películas, videojuegos y otras ficciones por rasgos heredados de la narrativa gótica del Ochocientos y de obras como *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) (Blanco Mayor 2020: 50-57), la cual, pese a que no introduce a un hombre lobo, expresa la dualidad que más tarde lo singularizará.

A continuación, examinaré dos prototipos licantrópicos que pertenecen a distintas modalidades: uno está fundamentado en la más estricta realidad y en él se sobreponen la superstición, la psicopatología y la delincuencia de la que tan frecuentemente se hacía eco el «periodismo negro» del diecinueve; y el otro, mucho menos divulgado, ha de conectarse a la casuística de los niños ferales.

Comenzaré por Manuel Blanco Romasanta, afamado hombre lobo gallego que, acompañado de dos cómplices, mató a más de una decena de víctimas bajo el pretexto de transfigurarse en fiera, lo cual, en mi sistema, le merecería la calificación de «animalidad negativa». Veamos, a modo de demostración, un fragmento de la reseña de sus fechorías llevada a cabo en 1859<sup>3</sup>:

Para ejecutar estos asesinatos no se valían de arma alguna; pues por efecto de la maldición, se convertían los tres en lobos, desnudándose primero y revolcándose en el suelo, y después de tomar dicha forma, acometían y devoraban a cualquiera, como lo hicieron con las referidas y sus hijos, quedando únicamente los huesos. (R. F. 1859: 5-6)

El lector culto quizá se acuerde aquí del *Satiricón* de Petronio (1978: 91-92), donde un soldado se desviste y orina sobre sus ropas antes de que se produzca su conversión; y, tal vez, también del «Bisclavret» de los *Lais de María de Francia*

---

<sup>2</sup> Recomiendo la lectura de los capítulos incluidos en volúmenes colectivos como los de Edwards (2002) y Blécourt (2015), la guía de Frost (2003) y Freán Campo (2019: 48-50), que es quien mejor ha indagado en los anales de la hermenéutica licántropa. A efectos de la literatura clásica española, y sin pretensión de exhaustividad, se podría resaltar el *Persiles* de Cervantes (Andrés 2018: 90-97).

<sup>3</sup> Modernizo la ortografía de conformidad con los criterios actuales, sin modificar la puntuación.

(2017: 57-62), en el que este caballero se ve obligado a recuperar sus prendas para regresar a su apariencia humana. Pero es el folclore gallego lo que palpita tras estas declaraciones: la creencia de que un maleficio yacía en el origen de esta condición, el agudo pesar que padecían después de cometer sus canalladas y el convencimiento de que lo que propiciaba la transformación era rodar sobre la tierra (Risco 1946: 526-529), particularmente en espacios transitados por lobos o donde estos se habían recostado: un ejemplo de manual de magia simpática.

El caso de Romasanta ha disfrutado de una amplia trayectoria mediática en la que no pienso detenerme. Tampoco profundizaré en los interesantísimos estudios psicológicos y antropológicos que le han sido tributados, como el de Mariño Ferrero (2007: 143-163), quien le adjudica múltiples trastornos mentales y sugiere su hermafroditismo como una de las razones de su desorden. Añadiré que le fueron atribuidas las características de otro infame asustaniños, el Sacamantecas, tal y como refrendó el consumado novelista folletinesco Antonio San Martín en 1876:

Lo que aseguramos es que casi todos los habitantes de los pueblos rurales de Galicia creían que el hombre-lobo, después de haber hecho pedazos a sus víctimas, iba a vender a Portugal el sebo humano que de ellas sacaba, para que con él confeccionasen no sé qué horrible medicina. (San Martín 6 de enero de 1876: 93)

Nombraré a un último licántropo, el vizcaíno Felipe Urrutia, quien liquidó a su hijo a mordiscos en 1860, como desvela esta crónica:

Ayer (el 20) vimos llegar agarrado en un carro al hombre lobo o furioso que, como anunciamos el otro día, había cometido en jurisdicción de Lujua un verdadero acto de canibalismo, mutilando de una manera bárbara a dentelladas a su propio hijo. Este desgraciado, que tiene ciertos puntos de semejanza con el famoso hombre lobo de Galicia, se llama Felipe Urrutia. Es de atléticas proporciones, joven todavía y de buena presencia. Era hombre de hercúleas fuerzas, según cuentan los que lo han conducido. Viene a disposición del juzgado de primera instancia. (Anónimo 26 de junio de 1860: s. p.)

Un exponente del otro modelo lo suministra el pliego de cordel *El hombre-lobo*, anónimo y publicado en 1874, que ya comenté en un artículo reciente (Rodríguez García 2024a: 38-39). Voy a ensanchar ahora mis valoraciones para justificar su etiquetado como «animalidad ambivalente».

La historia, versificada en romance, sigue a un joven abandonado en el monte por su progenitora y acogido por una loba, como se puede observar en el siguiente pasaje:

La fiera en coger no tarda  
a la pobre criatura  
por las ropas que la guardan,

y corre hacia la honda cueva  
del monte que cerca estaba.  
Cuidadosa allí lo suelta  
y la envoltura desata  
con los dientes, cariñosa  
al niño lame y halaga  
colocándole en la boca  
el pecho que alimentaba  
a sus cachorros que corren  
y a los otros se abalanzan. (Anónimo 1874: s. p.)

Remite este relato a las narraciones verídicas de niños salvajes, como el francés Víctor de Aveyron o el cordobés Marcos Rodríguez Pantoja, que deberán servir como una muestra concisa de una nómina mucho más dilatada<sup>4</sup>. También queda adscrito a la estirpe legendaria (y literaria) de los héroes amamantados por fieras, que obtienen de ellas ferocidad, mimos y fuerza: verbigracia, Enkidu, de la *Epopéya de Gilgamesh*; Rómulo y Remo, fundadores mitológicos de la urbe romana; Esplandián, el vástago del caballero Amadís de Gaula, que lactó y fue cuidado por una leona (Rodríguez de Montalvo 1988: 1006-1008); Andrenio, uno de los protagonistas del *Criticón* de Gracián (1938: 110-115); Mowgli en el *Libro de la selva* de Kipling; y otros tantos más.

Al madurar, el huérfano sufre una metamorfosis física y psicológica. Conforme va aproximándose en su comportamiento a las bestias, al atacar indiscriminadamente al sexo femenino en un castigo vicario de la madre que lo desatendió, avergonzada por haber concebido fuera del matrimonio, su aspecto se actualiza para reflejar su naturaleza inhumana. Esta es la prosopografía que nos regala el autor:

Los ojos del hombre-lobo  
eran de ardiente pupila,  
la cara toda cubierta  
por el pelo: su sonrisa  
enseñaba agudos dientes  
en sangre tintos: vestía  
pieles de lobo [...]. (Anónimo 1874: s. p.)

---

<sup>4</sup> La bibliografía al respecto es copiosa. Puede consultarse George (2020) o Rao (2021: 129-134).

La defunción de la madre biológica a manos del licántropo es el punto culminante de este drama romántico y cuento aleccionador, que se salda con el deceso del homicida –tiroteado por los cazadores– junto a la tumba de la loba, de la cual siempre guardó grata memoria. A efectos de aquella «animalidad ambivalente», basta observar que la fiera salvó la vida del muchacho, lo sustentó y lo amó cuando la que lo había alumbrado se deshizo de él, un hecho caritativo y encomiable; con todo, su educación asilvestrada en el bosque, sumada a la rabia que experimentaba por haber sido desamparado, dio como resultado su criminalidad. Así lo sintetiza el protagonista:

Madre, yo soy aquel niño  
que hubiera muerto, si sabía  
la Providencia no hubiese  
llevado hasta mí la planta,  
de una loba, cuya leche  
vida segunda me daba,  
con los instintos de fiera,  
pero menos despiadada  
que la madre que la muerte  
sin piedad darne encargaba. (Anónimo 1874: s. p.)

## «BESTIAS» HUMANAS O LA LEYENDA DEL SACAMANTECAS

La imagen del Sacamantecas ha quedado asociada al sexagenario labrador vasco Juan Díaz de Garayo, asesino en serie, probable psicópata y violador de mujeres de todas las edades, cuya condena a la pena capital se verificó el 11 de mayo de 1881. No anduvo corto de epígonos el vitorino<sup>5</sup>; por ejemplo, el «Sacamantecas segundo» de Vizcaya, a quien las cabeceras de San Sebastián presentaban así:

De un caserío situado en las inmediaciones de Hernani, regresaba hace pocos días una niña de nueve años, cuando de pronto se vio acometida bruscamente por un hombre, que, agarrándola por la garganta, se disponía a estrangularla entre sus nervudas manos.

Una feliz casualidad impidió que se consumase tan cobarde y repugnante crimen.

---

<sup>5</sup> García Jiménez (2011) cataloga más miembros de esta parentela, como el Tío del Saín murciano. También cabría aludir al posterior Sacamantecas de Gádor, en 1910 (Sanz y Díaz, 1984: 171-173).

Sobreponiéndose el instinto de conservación de la tierna víctima al sentimiento de terror producido por la sorpresa, prorrumpió en lloros y desgarradores gritos, que atrajeron de inmediato a una mujer, que habitaba un molino inmediato al lugar del suceso.

El criminal, al verse descubierto, abandonó su víctima, huyendo cobardemente, sin que la mujer tuviera tiempo de conocerle.

Según parece, hace ya algún tiempo que circulan por aquellos pueblos rumores de la existencia del nuevo *Sacamantecas*, fundados en hechos de igual índole realizados con otros niños.

Este nuevo crimen tiene consternados a los pacíficos habitantes de aquellos contornos, los cuales no se atreven a permitir a sus hijos que se alejen fuera del radio de las poblaciones.

La autoridad trabaja activamente para conseguir la captura del reo.

Hechos de esta especie, traen a la imaginación dolorosas reflexiones acerca del atraso intelectual en que se encuentran ciertos seres que, educados convenientemente, encontrarían en la cultura más rudimentaria, el dique necesario para contener el desbordamiento de sus brutales pasiones y perversos instintos. (Anónimo 15 de octubre de 1881, s. p.)

De algunos de estos sacamantecas fueron compuestos romances (Anónimo s. a. a; Anónimo s. a. b), lo que acredita la fascinación popular por estos temas y la honda huella que lograron imprimir en la memoria colectiva.

La opinión de que la grasa infantil poseía propiedades terapéuticas es, empero, mucho más vieja, y aparece ya en Cervantes (Romero García 2016: 7-9) y aun en Pardo Bazán (s. a.: 27-28), en su cuento «Un destripador de antaño»<sup>6</sup>. Nutrida su imaginación por los numerosos asesinatos que bombardeaban las revistas, la coruñesa firmó penetrantes análisis criminológicos como el siguiente, escrito a propósito de Romasanta:

El *Hombre-lobo*, siempre necesitado de dinero, sacaba a despoblado a sus víctimas después de seducirlas prometiéndoles colocación ventajosa fuera de su aldea, no sin persuadirlas a que antes vendiesen cuanto poseían y se llevasen el dinero consigo, y asesinandolas en lugar salvaje y desierto, donde los lobos se cebasen en los cadáveres, y a los lobos pudiese atribuirse la muerte. (Pardo Bazán 29 de noviembre de 1897: 777)

---

<sup>6</sup> La cantidad de estudios sobre «Un destripador de antaño» es notable. A título de muestra, se puede consultar Scari (1987), López Quintáns (2006), George (2009), Boyer (2009), Carranza (2011: 219-220) y Guardiola Tey (2011). El interés de este relato para las pesquisas folclóricas viene avalado por otra alusión a la creencia de que los lobos dejaban sin consumir los zapatos de sus víctimas (Pardo Bazán s. a.: 38), una habladuría que atravesó el diecinueve y que sobrevivió hasta la pasada centuria (Rodríguez García 2024a: 26).

Pardo Bazán había destapado el *modus operandi* de estos forajidos, que ocultaban sus atrocidades arrojando los cuerpos al monte para que la culpa recayera en las bestias. Aquello no implicaba que la condesa eximiera a la fauna de su acostumbrada carga peyorativa. Como tantos antes y después que ella, y con arreglo a sus ideas literarias naturalistas, estimaba que aquellos degenerados tenían más a flor de piel que el resto sus instintos animales, lo cual los empujaba a delinquir:

La existencia, no de uno, sino de varios destripadores, en mi tierra y desde principios a mediados del siglo, demuestra que esos monstruos no son frutos podridos y envenenados de una civilización extrema, como por ahí se dice y se repite, sino, al contrario, casos de regresión al fiero instinto natural, que pueden darse, y acaso se dan con más frecuencia, en regiones atrasadas. (Pardo Bazán 29 de noviembre de 1897: 777)

Es decir, la animalidad signada en negativo, aunada con la falta de recursos, horizontes y educación que imperaban en los depauperados escenarios de la Galicia rural. Algo muy semejante dejó plasmado Becerro de Bengoa en su retrato de Garayo, cuando lo asimiló a las alimañas por su carácter arisco y por la ausencia en él de cualquier influjo benéfico de la civilización:

Falto de educación y de sentido moral Garayo, cuando se vio privado del amor de la familia, se convirtió poco a poco en una fiera. El hombre sin la civilizadora enseñanza de la escuela que prepara la inteligencia para que dirija el corazón; sin la severa enseñanza moral que nos fortifica en el respeto de nosotros mismos y en el de nuestros semejantes; sin el amor de la familia que engrandece nuestras alegrías y aminora nuestros pesares; sin el influjo benéfico de la mujer [...], el hombre, sin estos poderosos auxiliares es un ser caído que pide a voz en grito redención. (Becerro de Bengoa 1881: 58)

Como se habrá ido notando, son abundantes los ejemplos de animalidad negativa en licántropos, sacamantecas y demás malhechores humanos, que devienen en criaturas perversas, *alterizadas*, divorciadas de sus respectivas comunidades (Pedrosa 2008: 35). El «otro» animal es contemplado como algo opuesto al hombre: un ser sucio, ingobernable, tonto y pérfido, frente a las personas esclarecidas, lípias, benévolas y bien reguladas. Esta perspectiva simplista alienta una serie de dicotomías tan aparentemente irreconciliables como falsas: humano-animal, cultura-naturaleza, civilización-salvajismo, etc. Pero hay que admitir, en fin, que en la literatura occidental lo que predomina es el antropocentrismo, con escasas manifestaciones que controviertan o que, cuando menos, maticen este pensamiento<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Valgan como paradigma, dentro de las letras áureas, los tres últimos capítulos de *El rey gallo y discursos de la hormiga* (1671), de Francisco Santos, que yo considero una «sátira

## HOMBRES SALVAJES. PERVIVENCIAS FOLCLÓRICAS Y CIRCENSES

La figura del hombre salvaje, un humanoide primitivo que vive fuera de las ciudades, al margen de las convenciones sociales, cubierto de pelo, a menudo incapaz de articular palabra y rendido a sus impulsos más básicos, ha sido recurrente durante la Edad Media (López Ríos 1999), donde figuraba en bailes (Smith 1992), en representaciones iconográficas (Olivares Martínez 2013: 48-55) y literarias (Bernheimer 1952; Deyermond 1967). También se ha mostrado en el Siglo de Oro, en personajes como Segismundo de *La vida es sueño* calderoniana (Llinares 2008).

Si bien Eliade (1967: 41) lo enlazó al mito de la Edad de Oro griega, al anhelo de retornar a un pasado más sencillo y placentero, sus orígenes posiblemente sean poligenéticos, como indicaba López Ríos (2006: 234), con lo cual carece de sentido trazarle una única raíz o podar sus frondosas ramas, pues le han sido hallados paralelos en ciertas razas monstruosas de la Antigüedad (Friedman 2000: 9-23), como centauros y sátiros (Bartra 1994: 9-41). También han sido emparentadas con él las lujuriosas y rústicas serranas de la lírica del medievo, y se ha intentado extender su repercusión a la percepción de los indígenas americanos y al tópico del «buen salvaje» al que me referí con anterioridad (Bartra 2000: 202).

El siglo XIX no retomó sin más el legado del hombre salvaje, sino que lo adaptó a sus crecientes preocupaciones filántropas y lo trasplantó a un medio de comunicación boyante como lo era entonces la prensa. No insistiré en la ya sabida importancia de los periódicos ochocentistas para la transmisión ideológica, política, cultural y literaria a una masa de lectores que iba en aumento con rapidez. Abordaré varios casos de hombres (y mujeres) salvajes que atrajeron la atención del venerable en una España deslumbrada por las maravillas del circo y por las *troupes* itinerantes que deambulaban por su geografía en busca de fortuna, un fenómeno todavía poco explorado por la academia hispana<sup>8</sup>, pese a su destacada relevancia para las artes escénicas.

Además de la afamada «osa de Ándara», a quien dedicó una monografía Fuste Garcés en 1875, y que parece haber estado inspirada en una pastora y ermitaña residente en las cuevas de la Hermida, hubo otra «Mujer Salvaje», así pregonada en los rotativos, que ejecutaba maniobras ecuestres en el Hipódromo de París: «Llama

---

de especie» contra la humanidad, como he argumentado en otro lugar (Rodríguez García, 2024b: 202-208).

<sup>8</sup> Entre las pocas excepciones a esta pauta cumple enumerar un ensayo de Pedrosa (2018), otro mío (Rodríguez García 2025), y los libros de historia circense de Higuera Guimerá (1998) y Eguizábal (2007, 2012).

la atención en París una artista africana que con el título de «La Mujer Salvaje» hace prodigios en el Hipódromo. Entre otros ejercicios ecuestres da diez vueltas cabeza abajo al circo, que es inmenso» (Anónimo 10 de octubre de 1866: s. p.). La razón por la cual recibió este epíteto no es otra que su etnia negra, un tópico repetido, como luego se verá.

En 1835 fue localizado en Belvís de Monroy (Cáceres) un exmilitar llamado Francisco Fernández que había vivido cuatro años aislado en una caverna. Esta circunstancia llegó a oídos de cierto capitán que quiso conocerlo para determinar si estaba en sus cabales y para persuadirlo de que volviera al pueblo. He aquí el parte que le dieron al alcalde, junto con algunas meditaciones sorprendentes del periodista en torno a la maldad ínsita de la sociedad humana y la felicidad del estado paradisiaco, incorrupto, solitario, alejado de la urbe y más cercano a los brutos, con tenues resonancias del *beatus ille* horaciano:

Habiéndose dividido la fuerza en dos diversas direcciones, para asegurarse de la tranquilidad de la jurisdicción, tomó a su cargo el señor alcalde, la que se dirigió hacia la parte del río Tajo, y recorriendo la aspereza de su ribera hallaron en una gruta en lo más árido e inaccesible, fragoso y despeñadero, a Francisco Fernández metido en ella, que hace cuatro años que negándose al trato social y comunicación de gentes, se había retirado del barrio de las Casas, sin que varias personas que le han aconsejado que se redujese al trabajo y volviese a vivir como corresponde, hayan podido lograrlo, cuyo sujeto, después de haber sido un mozo de bastante reputación, y servido con honradez el tiempo de su empeño de quinto en los reales ejércitos, como acreditó con su buena licencia, dio en la manía de encerrarse en su casa los dos y tres días sin admitir a nadie ni alimentarse aunque los vecinos le brindaban su asistencia; fue vendiendo lo que de sus padres había heredado; y se retiró al expresado sitio, en donde ha permanecido manteniéndose de frutas, yerbas y pescado; que con una especie de cañal sobre el Tajo se ha podido adquirir, notándose que alguna otra vez salía a buscar el alimento de noche y a deshoras por las heredades y a los ganaderos, sin mezclarse en otro género de vida más que la reclusión y retiro que aceptó, negándose a la comunidad y trato de gentes; en estos últimos días por sus parientes ha sido solicitado para si quería servir por sustituto de soldado en la quinta de principio de año, lo que al parecer apetecía, y tampoco le convino; y en el armamento de los cien mil hombres se le enteró por los mismos de las ventajas que se le presentaban si quería volver al servicio, puesto que se halla en la edad y robustez necesaria; a todo se ha negado, resuelto a vivir como hombre salvaje, sin domicilio ni sujeción. [...] En él no se halla una criminalidad por donde formarle causa, ni más que su aversión a vivir en poblado que al parecer dimanará de demencia, aunque en su aspecto y contestaciones que da no se le conceptúa en tal estado. [...] ¿Podrá un hombre en medio de la sociedad renunciar a la protección de las leyes, a los beneficios sociales, y constituirse en el estado de la naturaleza? Este hombre de las selvas ha huido de la sociedad, respeta sin embargo los derechos que las leyes civiles han establecido, ¿podrá la sociedad arrancarle de su aislamiento? ¿este ser

que se cree venturoso en el estado de la naturaleza, habrá de renunciar a su felicidad, y doblar su cerviz a las exigencias sociales? ¿este ser no pudo conocer a los hombres, conocer la hiel que generalmente devora sus pechos, y huir a las cavernas y vivir lejos de los hombres? (B. O. de Badajoz 16 de diciembre de 1835: s. p.)

A finales de 1855, un domador de fieras francés condujo a la plaza de San Francisco de la ciudad de Valencia a un ser humano desnudo y enjaulado, a quien amenazaba con un hierro candente y echaba carne cruda como alimento, para asombro e indignación de los espectadores (Anónimo 19 de diciembre de 1855: s. p.). Poco más tarde las cabeceras informaron de que las autoridades ponderaban medidas para liberar a esta persona (Anónimo 20 de diciembre de 1855: s. p.); sin embargo, tras haber efectuado ciertas averiguaciones, su ardid fue descubierto:

La asociación de beneficencia de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia ha desistido del proyecto de recoger y civilizar al supuesto hombre salvaje que se expone al público en una de las posadas de aquella capital, porque [...] ha resultado que el referido individuo no es tan salvaje como se anuncia, sino que pertenece [...] a una de las tribus de África; civilizado a su modo, posee perfectamente el árabe y habla medianamente el francés; y lejos de estar contra su voluntad en poder del que le enseña, ha manifestado del modo más terminante que no quiere separarse de la compañía del que se titula su dueño. (Anónimo 25 de enero de 1856: s. p.)

Mucho se podría apostillar sobre la superioridad étnica y moral que destila esta noticia, típica del doble rasero ético decimonónico, según la cual el solidario y privilegiado colectivo blanco se prestaba a ayudar a un pobre esclavo negro que, para mayor ironía, era actor y estaba «civilizado a su modo». En otras palabras, los sentimientos compasivos que excitaba entre los concurrentes albergaban, en el fondo, un hipócrita poso racista.

Más expectación generó en 1895 Rhama S'hama, hombre salvaje venido, al parecer, de la India, e instalado primero en el Circo Ecuestre de Barcelona, aunque posteriormente se desplazó a Madrid y a otras localidades. Conforme al dictamen clínico del médico Pujol y Camps (5 de septiembre de 1895: 10), podría haber sido de extracción eslava. Con fina ironía que nos revela el predominio de la picaresca en estos espectáculos, y lo habituado que estaba el público a recelar de hipotéticos portentos, otros situaban su cuna en el distrito barcelonés de Gracia, donde se habría desempeñado como vigilante de consumos hasta que un vuelco en su suerte (y en su economía) lo habría impelido a mudar de oficio:

Uno de estos días pasados se prendió fuego a la barraca en que se exhibía Ramas, y mientras su empresario se ocupaba en salvar los efectos que en ella había, Ramas se escapó huyendo de la quema y se subió a las ramas de un árbol, como era lógico que hiciera Ramas.

Y la gente que lo vio, se dijo:

—Salvaje y muy salvaje es este que así trepa simiescamente a los árboles.

Era, pues, aquel hombre entera y sinceramente salvaje.

Pero...

Pero ha habido alguien entendido en salvajismo que se ha escamado con Ramas, y el tal perito ha averiguado que antes de ser salvaje, perteneció Ramas a la civilización relativa, puesto que fue vigilante de consumos en Gracia.

Reveses de fortuna, sin duda, le hicieron cambiar de estado y aceptar el más inmediato al oficio que tenía, ingresando en el salvajismo para poder comer, y dejándose crecer el pelo en libertad como apéndice decorativo.

[...] Seguirán, pues, las dudas mientras Ramas no declare noblemente que no es salvaje, o que sí lo es por no poder resistir la vocación, se trata únicamente de un salvaje de Gracia.

De muchísima gracia. (Amaniel 5 de agosto de 1895: s. p.)

Su descripción en cierto diario lo pintaba como un mestizo entre humano y bestia, al subrayar propiedades animalísticas como la carencia de lenguaje verbal, el apetito en calidad de su principio rector o su exceso de vello:

Actualmente se exhibe en el pabellón inmediato al Circo Ecuestre Barcelonés un hombre salvaje, cazado en la India cerca del Himalaya. Este extraño ser, intermedio entre la bestia y el racional, posee dos hileras de dientes, tiene el cuerpo cubierto de cerdas, pronuncia solamente sonidos inarticulados y las funciones que desempeña son únicamente las de nutrición. Su fuerza muscular es extraordinaria, su vida la de un irracional, dado que para cazarlo hubo necesidad de aserrar el árbol en que estaba subido. (Anónimo 3 de agosto de 1895: s. p.)

La inquietud y el morbo que suscitaba esta atracción, tan polémica como popular, fue vertida en el papel por un periodista anónimo, cuyas cavilaciones en lo atinente a la legitimidad de extirpar a esta persona de su entorno, a un necesario proteccionismo social y a las implicaciones del derecho natural (de aplicación exclusiva, eso sí, a los humanos), funcionarán como broche de este apartado:

Con motivo de esta exhibición andan los filántropos intrigados, porque entienden que el hecho de ser hombre da derecho a R. Hama S. Hama a ser libre y a que no se le mire como a una fiera a través de los fuertes hierros de una jaula. [...] ¿El hombre civilizado tiene derecho a arrancarle de los bosques para traerlo a la sociedad? Esto es indiscutible; pero lo es cuando le guía el propósito de protegerlo sacándole del estado natural. Ahora bien: en derecho y en conciencia, no creemos que pueda hacerlo para encerrarlo en una jaula y explotarle. (Anónimo 20 de noviembre de 1895: s. p.)

## CONCLUSIONES

Licántropos, sacamantecas y hombres salvajes, criaturas poshumanas y mixtas, respaldadas en creencias folclóricas y en acervos culturales milenarios, perduraron en el diecinueve ligados al hampa, al bandolerismo y al mundo circense, con sonoras reverberaciones en la prensa. La animalidad era parte consustancial de su identidad y potencial desencadenante de sus cualidades más abominables. Hay pocos ejemplos en los que sus facetas bestiales no sean evaluadas como algo indeseable, peligroso o anómalo; aunque en algunos casos, bajo la tipología del niño feral licantrópico o del hombre salvaje, lo animal encuentra disculpa, pues el estado silvestre que se les imputa no es peor que las lacras que ha engendrado la sociedad moderna.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMANIEL. Un salvaje de consumos. *Heraldo de Madrid*, 5 de agosto de 1895, 1731, s. p.
- ANDRÈS, Christian. Hechicería, brujería y licantrópica en el *Persiles* (Libro Primero). *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 2018, XXI, 2, pp. 87-99.
- ANÓNIMO. *Relación de los horrosos crímenes cometidos con varias mujeres en Vitoria (capital de la provincia de Álava) por un extraño loco llamado Don Juan Díaz Garayo (a) SACAMANTECAS*. s. l.: s. i., s. a. a, s. p.
- ANÓNIMO. *Causa, sentencia y muerte del asesino vasco llamado Sacamantecas, que tuvo lugar en Vitoria últimamente*. s. l.: s. i., s. a. b, s. p.
- ANÓNIMO. Villa de Belbís de Monroy. Primera semana de diciembre de 1835. *La Abeja*, 16 de diciembre de 1835, 597, s. p.
- ANÓNIMO. Crónica de las provincias. *El Clamor Público. Periódico del partido liberal*, 19 de diciembre de 1855, 5501, s. p.
- ANÓNIMO. Crónica de las provincias. *El Clamor Público. Periódico del partido liberal*, 20 de diciembre de 1855, 5502, s. p.
- ANÓNIMO. Correo de provincias. *La Nación. Eco de la revolución de julio*, 25 de enero de 1856, 2544, s. p.
- ANÓNIMO. Monstruo. *La Discusión. Diario democrático*, 26 de junio de 1860, 1381, s. p.
- ANÓNIMO. Gacetilla. *El Español*, 10 de octubre de 1866, 301, s. p.
- ANÓNIMO. *El hombre-lobo*. Madrid: Imprenta, calle de la Colegiata 6, 1874.
- ANÓNIMO. Sacamantecas segundo. *El Voto Nacional. Diario democrático autonomista*, 15 de octubre de 1881, 105, s. p.
- ANÓNIMO. Crónica local. *El Diario Catalán*, 3 de agosto de 1895, 1256, s. p.
- ANÓNIMO. R. Hama S. Hama. El hombre salvaje. *La Gran Vía*, 20 de noviembre de 1895, 125, s. p.
- BARTRA, Roger. *Wild Men in the Looking Glass. The Mythic Origins of European Otherness*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.

— *The Artificial Savage. Modern Myths of the Wild Man*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

BECERRO DE BENGUA, Ricardo. *El Sacamantecas. Su Retrato y sus Crímenes. Narración escrita con arreglo a todos los datos auténticos*. Vitoria: Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de Iturbe, 1881.

BERNHEIMER, Richard. *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

BLANCO MAYOR, José Manuel. Heterodoxia ideológica e hibridismo literario en *Aullido de Licántropo* de Carlos Álvarez. *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 2020, XXII, 1, pp. 45-68.

BLÉCOURT, Willem de (ed.). *Werewolf Histories*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.

B. O. DE BADAJOZ. Villa de Belbis de Monroy. Primera semana de diciembre de 1835. *La Abeja*, 16 de diciembre de 1835, 597, s. p.

BOYER, Christian. Hacia una lectura psicoanalítica del «cuento cruel» de Emilia Pardo Bazán: «Un destripador de antaño». *La Tribuna. Cuadernos de estudios da casa museo Emilia Pardo Bazán*, 2009, 7, pp. 243-260.

CARRANZA, Claudia. «Un destripador de antaño». Bases y géneros tradicionales en un cuento de Emilia Pardo Bazán. *Revista de El Colegio de San Luis*, 2011, 2, pp. 60-86.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Mineápolis/Londres: University of Minnesota Press, 1987.

DEYERMOND, Alan D. El hombre salvaje en la novela sentimental. En POLUSSEN, Norbert y Jaime SÁNCHEZ ROMERALO (coords.). *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nijmegen: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 265-272.

EDWARDS, Katherine A. (ed.). *Werewolves, Witches, and Wandering Spirits. Traditional Belief & Folklore in Early Modern Europe*. Kirksville: Truman State University Press, 2002.

EGUIZÁBAL, Raúl. *Historias del Circo Price y otros circos de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería, 2007.

EGUIZÁBAL, Raúl. *El gran salto. La asombrosa historia del Circo*. Barcelona: Península, 2012.

ELIADE, Mircea. *Myths, Dreams and Misteries. The Encounter between Contemporary Faiths and Archaic Realities*. Nueva York: Harper & Rouch, 1967.

FREÁN CAMPO, Aitor. El mito del hombre lobo en la antigüedad. *Florentia lliberritana. Revista de estudios de Antigüedad Clásica*, 2019, 30, pp. 47-68.

FRIEDMAN, John Block. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Nueva York: Syracuse University Press, 2000.

FROST, Brian J. *The Essential Guide to Werewolf Literature*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2003.

HIGUERA GUIMÉRÁ, Juan Felipe. *El circo en España y el circo «Price» de Madrid*. Madrid: Editorial J. García Verdugo, 1998.

GARCÍA JIMÉNEZ, Salvador. *Vampirismo ibérico. Bebedores de sangre, sacamantecas y curanderos*. Editorial Melusina, 2011.

GEORGE, David R. «Un destripador de antaño» (1890), entre el pintoresquismo y el naturalismo. En GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, Cristina PATIÑO EIRÍN y Ermitas

PENAS VARELA (eds.). *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia/Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán/Real Academia Gallega, 2009, pp. 305-311.

GEORGE, Sam. When Wolves Cry: Wolf-Children, Storytelling and the State of Nature. En GEORGE, Sam y Bill HUGHES (eds.). *In the Company of Wolves*. Manchester: Manchester University Press, 2020, pp. 48-69.

GÓMEZ CENTURIÓN, Carlos. *Alhajas para soberanos. Los animales reales en el siglo XVIII: de las leoneras a las mascotas de cámara*. León: Junta de Castilla y León, 2011.

GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Edición crítica y comentada por M. Romera-Navarro. Filadelfia/Londres: University of Pennsylvania Press/Oxford University Press, 1938, t. I.

GUARDIOLA TEY, María Luisa. Transgresión y género en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán: lo gótico en la tradición literaria europea. En RUBIO, Enrique, Marisa SOTELO, Marta CRISTINA, Virginia TRUEBA y Blanca RIPOLL (eds.). *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*. Barcelona: PPU, 2011, pp. 217-223.

LLINARES, Joan B. El mito del hombre salvaje en el Barroco: una lectura antropológica de *La vida es sueño* de Calderón. En BAÑULLS OLLER, José Vicente, Francesco DE MARTINO y Carmen MORENILLA TALENS (coords.). *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: las relaciones de poder en época de crisis*. Italia: Levante Editori, 2008, pp. 443-488.

LÓPEZ QUINTÁNS, Javier. Mito y realidad en «Un destripador de antaño». En GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, Cristina PATIÑO EIRÍN y Ermitas PENAS VARELA (eds.). *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos. II Simposio*. A Coruña, 27-28, 29 e 30 setembro de 2006. Galicia: Real Academia Galega, 2006, pp. 279-286.

LÓPEZ RÍOS, Santiago. *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.

—El hombre salvaje entre la Edad Media y el Renacimiento: leyenda oral, iconográfica y literaria. *Cuadernos del CEMYR*, 2006, 14, pp. 233-249.

MARÍA DE FRANCIA. *Lais*. Edición y traducción del francés de Luis Alberto de Cuenca. Barcelona: Acontilado, 2017.

MARIÑO FERRO, Xosé Ramón. *Manuela Branco Romasanta, o lobishome asasino*. Galicia: Nigratreia, 2007.

MORGADO GARCÍA, Arturo. *La imagen del mundo animal en la España Moderna*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2015.

OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. El salvaje en la Baja Edad Media. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2013, 5, 10, pp. 41-55.

PARDO BAZÁN, Emilia. *Un destripador de antaño (historias y cuentos regionales)*. Madrid: Administración calle de S. Bernardo 37, s. a.

—Recuerdos de un destripador. *La Ilustración Artística*, 29 de noviembre de 1897, 831, p. 770.

PEDROSA, José Manuel. Vampiros y sacamantecas: dieta blanda para comensales tímidos. En FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo y José Manuel PEDROSA (coords.). *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*. Madrid: Calambur Editorial, 2008, pp. 15-48.

PEDROSA, José Manuel. De ratas sabias y otros circos políticos en la España del siglo XIX. En CARRETERO GONZÁLEZ, Margarita y José MARCHENA DOMÍNGUEZ (eds.). *Representaciones culturales de la naturaleza alter-humana. Aproximaciones desde la ecocrítica y los estudios filosóficos y sociales*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2018, pp. 299-322.

PETRONIO. *El Satiricón*. Introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández. Madrid: Gredos, 1978.

PUJOL Y CAMPS, J. El hombre salvaje. *Diario de Manila. Suplemento*, 5 de septiembre de 1895, 36, p. 10.

RAO, Riccardo. *El tiempo de los lobos. Historia medioambiental y cultural de un animal fabuloso*. Cádiz: UCA, 2021.

R. F. *Reseña de la causa formada en el juzgado de 1.ª instancia de Allariz. Distrito de La Coruña, contra Manuel Blanco Romasanta, El Hombre Lobo, por varios asesinatos. Ordenada y publicada por R. F.* Madrid: Imprenta de la Viuda de Don Antonio Yenes, 1859.

RISCO, Vicente. Creencias populares gallegas. El «Lobishome». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1945, I, 3-4, pp. 514-533.

RITVO, Harriet. *The Animal Estate. The English and Other Creatures in The Victorian Age*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula II*. Madrid: Cátedra, 1988.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Miguel. El mito del lobo bueno. Transgresiones del estereotipo del «Lobo Feroz» desde la Antigüedad hasta los inicios del siglo XX. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2024a, 8, pp. 22-50.

—Tradiciones zoológicas y antropomorfismo crítico en *El rey gallo y discursos de la hormiga* (1671): ¿un ejemplo de «sátira de especie»? *Filología*, 2024b, LVI, 1, pp. 195-214.

—Lobos marinos en la prensa decimonónica española. Noticias curiosas, relatos fabulosos, avistamientos, captura y explotación de focas. *Artifara*, 2025, 25, 1, pp. 1017-1033.

ROMERO GARCÍA, Eladio. *Los Sacamantecas. Realidad y mito*. Bilbao: Ediciones Beta III Milenio, 2016.

SAN MARTÍN, Antonio. El hombre lobo. *Periódico para todos*, 6 de enero de 1876, V, 6, pp. 92-93.

SANZ Y DÍAZ, José. Etnografía negra. El crimen que dio lugar a la leyenda de «El Sacamantecas». *Revista de Folklore*, 1984, 47, pp. 171-174.

SCARI, Robert M. El cuento «Un destripador de antaño», de Emilia Pardo Bazán. *Revista de Literatura*, 1987, 49, 97, pp. 169-180.

SMITH, A. William. Los Danzantes Hombres Salvajes del Renacimiento. En MASSIP, Francesc (ed.). *Formes teatrals de la tradició medieval*. Gerona: Institut del Teatre, 1992, pp. 485-492.

THOMAS, Keith. *Man and the Natural World. A History of the Modern Sensibility*. Nueva York: Pantheon Books, 1983.



# Índice

Introducción . . . . .	7
<b>Fantasías feéricas en el trance de la metamorfosis. Los cuentos</b>	
de George McDonald, <i>por</i> PILAR VEGA RODRÍGUEZ. . . . .	13
Introducción . . . . .	13
Del Viento del Norte a la Magna Mater . . . . .	15
Demorfosis en <i>The Princess and the Goblin y Fantastes</i> . . . . .	19
Lilith. . . . .	22
El acceso al mundo póstumo de las siete dimensiones . . . . .	22
Segunda estancia: encuentro con los Amores, los Costales y Lona . . . . .	26
Mara versus Lilith . . . . .	28
Lilith: entre la Sombra y los signos crísticos. . . . .	29
Vane, Lilith y Lona . . . . .	31
Hacia la transfiguración. . . . .	33
Conclusiones. . . . .	35
<i>Las Metamorfosis ovidianas según el Ovidio de Dios ha nacido en el exilio</i>	
de Vintila Horia, <i>por</i> ALEJANDRO MARTÍNEZ SOBRINO . . . . .	37
<b>La metamorfosis como forma de huir del machismo en «La insólita Irene»,</b>	
de José Alcántara Almánzar, <i>por</i> ANDRÉS MONTANER BUENO. . . . .	51
Introducción . . . . .	51
Neorrealismo social. . . . .	52
Neorrealismo psicológico . . . . .	53
Cuentos fantásticos . . . . .	54
Cuentos grotescos . . . . .	55
El machismo opresor. . . . .	55
La metamorfosis como vía de liberación . . . . .	59
La denuncia del machismo en el cuento «La insólita Irene» . . . . .	63
Conclusiones. . . . .	67
<b>Metamorphosis and Gender Crossings in Vernon Lee's «The Virgin</b>	
of the Seven Daggers», <i>by</i> ELENA RAMÍREZ SÁENZ . . . . .	71
Introduction . . . . .	71
Theoretical Framework . . . . .	73

Ghosts in Gothic Tales . . . . .	73
The New Woman and the Female Voice . . . . .	73
Metaphorical Castration . . . . .	74
The Infanta and the Virgin, Voice and Power . . . . .	75
Castration, Eunuchs, Castrati and Don Juan . . . . .	78
Conclusion . . . . .	82
<b>The Metamorphosis of the Artist: «A Hunger Artist» by Franz Kafka and «The Crocodile» by Felisberto Hernández, by CHRYSOULA TITI . . . . .</b>	<b>85</b>
Introduction . . . . .	85
«A Hunger Artist» . . . . .	86
«The Crocodile» . . . . .	92
The Spectacle of the Artist in «A Hunger Artist» and «The Crocodile» . . . . .	98
Conclusion . . . . .	102
<b>Identidad y <i>Doppelgänger en Gregorio, el insecto</i> de Javier Tomeo, por AINOA BEGOÑA SÁENZ DE ZAITEGUI TEJERO . . . . .</b>	<b>107</b>
Introducción a un mundo autocontenido . . . . .	107
<i>Gregorio, el insecto</i> como ficción hermenéutica . . . . .	108
La dimensión metaficcional del revisionismo literario . . . . .	113
Conclusión a una obra abierta . . . . .	119
<b>El universo de ensueño de Corinna Bille: sueños, naturaleza y poesía salvajes, por MONTSERRAT LÓPEZ MÚJICA . . . . .</b>	<b>121</b>
Introducción: Corinna Bille y el carácter poético y misterioso de su obra . . . . .	121
Origen, definición y características de lo onírico en la obra de Bille . . . . .	124
La naturaleza como escenario onírico . . . . .	127
Ecocrítica y conexión entre lo onírico y lo natural . . . . .	131
Conclusión . . . . .	135
<b>«Los Unicornios nunca vuelven»: espacios oníricos y novela de aprendizaje en <i>Paraiso inhabitado</i>, de Ana María Matute, por NOELIA S. GARCÍA . . . . .</b>	<b>137</b>
El aprendizaje vital de Adri, una «chica rara» . . . . .	138
Habitaciones propias y unicornios: el universo de Adri . . . . .	143
Conclusión . . . . .	148
<b>«No sé si contaros mis sueños»: Lo onírico como brújula narrativa en <i>El hombre sentimental</i>, por JULIO MÁRMOL ANDRÉS . . . . .</b>	<b>151</b>
Introducción . . . . .	151
Narrar desde el sueño: rompiendo la norma . . . . .	152
La doble interpretación de un romance . . . . .	155
Conclusión . . . . .	161
<b>La estética de lo onírico: Interconexiones entre <i>La Nouvelle Héloïse</i> (1761) y el arte rococó, por EDUARDO SAN MARTÍN FERMÍN . . . . .</b>	<b>165</b>

Introducción . . . . .	165
Marco teórico . . . . .	166
Contexto y características del arte rococó . . . . .	168
Análisis: convergencias temáticas entre la novela y el rococó . . . . .	170
Escapismo: el arte como evasión de la realidad . . . . .	171
Idealización de la naturaleza: paisajes idílicos y jardines del Edén . . . . .	175
Exaltación de las emociones: el culto a la sensibilidad . . . . .	178
Alegría lúdica y erotismo ligero . . . . .	179
Ternura y afecto sentimental . . . . .	179
Pasión y dramatismo amortiguado . . . . .	180
Espacios utópicos: el sueño de un mundo perfecto . . . . .	181
Discusión . . . . .	184
Conclusiones . . . . .	188
<b>«Anoche tuve un sueño impertinente». Dimensiones de lo onírico en</b>	
<i>Amami, Alfredo!</i> (1984) y <i>Chulas y famosas</i> (1999) de Terenci Moix,	
por MIGUEL SANTOS CUESTA . . . . .	
193	
<b>La poética de los espacios indeterminados en tiempos inciertos,</b>	
por ESTIBALIZ ANIA VALLE RUIZ DE GARIBAY . . . . .	
207	
Introducción . . . . .	207
Espacios narrativos en <i>Historia de una terraza</i> . . . . .	208
El apartamento y la terraza: tensión entre lo ideal y lo real . . . . .	208
El capricho y las ruinas: memorias, decadencia y resiliencia . . . . .	209
Luz y sombras de la «Fortaleza» . . . . .	211
«Voladizo»: umbrales cósmicos y despedidas . . . . .	212
Marcos teóricos sobre la experiencia del lugar . . . . .	214
Bachelard: la casa y sus implicaciones poéticas . . . . .	215
Coccia: la casa como acontecimiento moral . . . . .	215
Tuan: el lugar como experiencia emocional . . . . .	216
Conclusión . . . . .	217
<b>El rey Artorius, los robots de Asimov y Wu y la máquina del tiempo:</b>	
<b>límites éticos entre los humanos y las máquinas inteligentes,</b>	
por JUAN MIGUEL ZARANDONA . . . . .	
221	
Introducción . . . . .	221
Isaac Asimov y sus robots . . . . .	222
<i>Robots in Time</i> . . . . .	224
El rey Artorius . . . . .	226
La máquina del tiempo de un yanqui . . . . .	228
El rigor de Asimov y Wu . . . . .	229
<i>Invader</i> y la clasificación de la ficción artúrica contemporánea . . . . .	230

La trama y sus paradojas . . . . .	230
Los escenarios de la trama . . . . .	233
Los personajes . . . . .	235
La ética robótica y sus leyes . . . . .	236
Los personajes femeninos . . . . .	237
La destrucción de la máquina del tiempo . . . . .	238
¿Un final posdistópico? . . . . .	239
Conclusión . . . . .	240
<b>Evolución y metamorfosis en <i>La estirpe de Lilith</i>, de Octavia Butler,</b>	
<i>por</i> MARIO MILLANES VAQUERO . . . . .	243
Introducción . . . . .	243
Evolución y metamorfosis . . . . .	246
Amanecer . . . . .	247
Ritos de Madurez . . . . .	249
Imago . . . . .	250
Conclusiones. . . . .	251
<b>La máquina se humaniza: una voz femenina automatizada como narradora del mundo distópico en <i>Membrana</i>, de Jorge Carrión,</b>	
<i>por</i> HAYAM ABDOU MOHAMED . . . . .	257
Introducción y marco teórico . . . . .	257
<i>Membrana</i> : fruto de una formación continua y sólida de Carrión . . . . .	260
Argumento distópico y estructura atípica . . . . .	262
La distopía: forma novelesca subversiva . . . . .	262
Construcción del mundo distópico de <i>Membrana</i> . . . . .	264
Textos superpuestos, reescrituras, mitos y ciclos narrativos. . . . .	265
La narradora . . . . .	267
La máquina se humaniza: vías de interlocución . . . . .	269
El cronotopo: futuro especulativo, memoria artificial y espacio simbólico . . . . .	269
Personajes híbridos: opresores y oprimidos . . . . .	272
El lenguaje . . . . .	275
Conclusiones. . . . .	276
<b>¿Devenir en animal? Licántropos, sacamantecas y hombres salvajes en el siglo XIX español, <i>por</i> MIGUEL RODRÍGUEZ GARCÍA . . . . .</b>	
Introducción . . . . .	281
Linajes licantrópicos: brujería y niños ferales . . . . .	282
«Bestias» humanas o la leyenda del Sacamantecas . . . . .	285
Hombres salvajes. Pervivencias folclóricas y circenses. . . . .	288
Conclusiones. . . . .	292





Universidad de Oviedo

**SELGYC**

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE LITERATURA GENERAL  
Y COMPARADA