

ENERO·JUNIO 2025



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 55 Nº 1

ISSN 0556-6134 – eISSN 0556-6134

ilm Instituto de
Literaturas
Modernas

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas
Mendoza, República Argentina

ENERO-JUNIO
2025

Datos de la Revista - Journal's information



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº1 ENERO-JUNIO 2025, Mendoza (Argentina).

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina.

Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212 -  revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



ÁREA DE REVISTAS
CIENTÍFICAS Y
ACADÉMICAS

Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas)
de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Contacto y redes:  revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

Facebook: @arca.revistas - Instagram: @arca.revistas

Revista

Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas. -
Nº 1 (1956) - Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de
Filosofía y Letras. Instituto de Literaturas Modernas.

Vol. 55, Nº1 (enero-junio 2025). 21 cm.

77 pp.

ISSN 0556-6134 y eISSN 0556-6134

Semestral

I. Literatura. II. Literaturas nacionales. III. Crítica literaria.

La *Revista de Literaturas Modernas (RLM)* es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella en formato digital, a través del Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar) y en su portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Está indizada en el Directorio de Latindex.

Revista de Literaturas Modernas (RLM) is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the inter-relation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Institutional Repository at Cuyo National University's webpage www.bdigital.uncu.edu.ar and in its Digital Journals site:

<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Our Journal belongs to Latindex catalog.

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial. El uso de imágenes que ilustran los artículos y sus derechos correspondientes son responsabilidad del autor que firma el artículo.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *RLM*.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>. Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar,

transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

The copy of these articles is allowed providing the proper citation of the sources. The following paper is under the "Attribution- NonCommercial- ShareAlike" license 4.0 international (CC BY-NC-SA 4.0). You have freedom to copy and redistribute the material through any medium or form; to adapt, change, and create a document based on the material citing the source correctly. The following is an explanation of the terms: Attribution -- you should correctly give credit, copy the link to the license, and indicate made changes if there are any. You may do it in any reasonable form without suggesting that the use of the material or you are supported by the licensor. Non-commercial -- you cannot use the material with commercial purposes. ShareAlike -- If you mix, change, or create a new document using the material, you should distribute its contribution using the same license than the original. There are no further restrictions -- You cannot apply legal terms or technological measures that may legally restrict others to do any and all use of the material allowed by the license. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.en>

This magazine is published through an "Integrated System of Documentation" (spanish abbreviation: SID) that forms the digital archive belonging to Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/> from its digital magazines portal in OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Our digital institutional archive is part of the "National Digital Archives System" (spanish abbreviation: SNRD) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/> which is governed by the following Argentine laws: Law No. 25 467, Law No. 26 899, Regulation No. 253 from December 27th, 2002 from the then called "Secretariat of Technology, Science and Innovation", Regulations from the Ministry of Technology, Science and Innovation No. 545 from December 10th, 2008, No. 496 from May 17th, 2011, No. 622 from September 14th, 2010, and No. 438 from June 29th, 2010. All these Laws together establish and regulate the free access (open to everybody and free of charge) to scientific literature, in order to stimulate its free availability on the Internet and to allow any user to read, download, copy, print, distribute, or any other legal use without financial barriers (of any kind.)

In the same way editors shall not have the right to collect money for the distribution of the material. The only restriction about the material distribution and copy is to give the author the moral control about the integrity of his/her work and the right to be recognised and cited properly.

Director:

Claudio Maíz (Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-5312-374X>  cmaiz@ffyl.uncu.edu.ar

Editora:

Federica De Filippi (Universidad Nacional de Cuyo), Argentina.

 <https://orcid.org/0000-0001-8179-3943>  fdefilippi@ffyl.uncu.edu.ar



Diseño gráfico y diagramación:

Camila Mariana Britos Polastri (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 camila.britos@ffyl.uncu.edu.ar

Revisión de manuscritos y maquetación:

Juan Marcos Barocchi (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-9176-9234>  [diseno@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:disenio@ffyl.uncu.edu.ar)

Gestión OJS:

Lorena Frascali (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina



 <https://orcid.org/0000-0001-5342-0875>  arca.lorena@ffyl.uncu.edu.ar

Comité académico-científico:

Cristina Piña (Universidad Nacional de Mar del Plata), Argentina

 cpinaorama@gmail.com

Edson Faundez (Universidad Concepción), Chile

 <https://orcid.org/0000-0001-8557-7164>  faundez@udec.cl

Javier de Navascués (Universidad de Navarra), España

 <https://orcid.org/0000-0003-2080-7349>  jnavascu@unav.es



Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires, Universidad de Lomas de Zamora), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>  jorgeadubatti@hotmail.com

Marta Castellino (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-7246-8452>  martael@ffyl.uncu.edu.ar

Susana Beatriz Tarantuviez (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0009-0002-4111-711X>  sutarantuviez@hotmail.com

Índice

DOSSIER

Nota introductoria | Introductory note

Verónica Alcalde, María Paz Molina, Patricio Pina, Gabriel Romero 11

Martín Rejtman y la ilusión del presente: cine, literatura y la paradoja de lo contemporáneo | *Martín Rejtman and the Illusion of the Present: Cinema, Literature, and the Paradox of the Contemporary*

Antonio Gómez 15

Muros como realidad mental en *Shingeki no Kyojin* | *Walls as a Mental Reality on Shingeki no Kyojin*

Martín Eduardo Hanono Pino 39

Intermedialidad, interdiscursividad y transculturalidad en *Las tinieblas de tu memoria negra* de Donato Ndongo-Bidyogo | *Intermediality, Interdiscursivity and Transculturality in Shadows of your black memory by Donato Ndongo-Bidyogo*

Droh Joël Arnauld Keffa, Pedro Bayeme Bituga-Nchama 67

Los nuevos mitos de la pantalla grande: el caso de Marilyn Monroe | *The new myths of the big screen: the case of Marilyn Monroe*

Emilia Montilla Lerena 101

Revisitando las operaciones de adaptación y transposición literatura / audiovisual desde las nociones de "mundo" y de "narrativas agnósticas de plataforma". El caso de *Cuál es tu tormento* y *La habitación de al lado* | *Revisiting Literature/Audiovisual Adaptation and Transposition Operations from the Notions of "World" and "Platform-Agnostic*

Narratives". The Case of What Are You Going Through and The Room Next Door

Sergio Fabián Romero

137

La construcción literaria de *Invasión* (1969): un guion escrito por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Hugo Santiago | *The Literary Construction of Invasión (1969): A Screenplay Written by Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares and Hugo Santiago*

Francisco Zamparini

175

INVESTIGADORES NOVELES

El mito de Orfeo y Eurídice en *Saint Seiya* | *The myth of Orpheus and Eurydice in Saint Seiya*

Rashid Abdala

203

El vampirismo como ruptura del ideal femenino visto en *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872) y en su adaptación cinematográfica *La novia ensangrentada* (1972) | *Vampirism as a Disrupter of the Feminine Ideal Seen in Sheridan Le Fanu's Carmilla (1872) and its Film Adaptation The Blood Spattered Bride (1972)*

Julieta Micaela Rios Maccari

229

El concepto de lo habitable a partir de la relación con el cine mudo en "El vampiro" de Horacio Quiroga | *The Concept of the Inhabitable from the Relationship with Silent Film in "El vampiro" by Horacio Quiroga*

María Laura Yacono, Agostina Babugia

253

NOTA

Notas sobre la poética de Pedro Almodóvar. Una propuesta de lectura de *Todo sobre mi madre* | *Notes on Pedro Almodóvar's poetics. Proposal to read All about my mother*

Verónica Alcalde

267

ARTÍCULOS

En torno a las masculinidades en el género gauchesco y el tango | *On masculinities in gauchesca Literature and tango*

Mariano Oliveto

303

Velmiro Ayala Gauna: lo rural como catalizador innovativo en el género policial argentino | *Velmiro Ayala Gauna: The Rural as an Innovative Catalyst in the Argentine Detective Genre*

Allen Guillermo Rivas Prado

333

El universo de Yourcenar: simbiosis entre vida y obra | *The Universe of Yourcenar: Symbiosis Between Life and Work*

Carlos Juliao-Vargas

351

RESEÑAS

Bernabé López García, Nesrin Karavar y Carmen Rodríguez López (Eds.). 2024. *Homenaje a Solimán Salom. Tierra sin nosotros*. Estambul: ISIS, pp. 125.

Nesrin Karavar

373

Djandué, Bi Drombé, Karidjatou, Diallo, Kumon, Anougba Simplicie, et al. (2024). *Awa Yéo. Una vida dedicada al espanol. Une vie dediée à l'espagnol*. Bouaké: Papyrus Éditions, 220 pp., ISBN 978-2-490574-47-6

Droh Joël Arnauld Keffa

379

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>





REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 11-13

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

Nota introductoria

Introductory note

Verónica Alcalde

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

vernicalcalde@yahoo.com

 <https://orcid.org/0009-0006-3594-8629>

Patricio Pina

Escuela Regional Cuyo de Cine y Video
Argentina

patriciopina.mza@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-4429-0658>

María Paz Molina

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

molinapaz@ffyl.uncu.edu.ar

 <https://orcid.org/0009-0000-7155-0171>

Gabriel Romero

Universidad Nacional Tres de Febrero
Argentina

gbromero@untref.edu.ar

Este nuevo número de la *Revista de Literaturas Modernas* da cuenta de la relación entre la literatura y el cine, una de las más fecundas y complejas de la historia de la cultura. Desde los albores del séptimo arte, las palabras impresas han sido una cantera inagotable para las imágenes en movimiento, dando lugar a un diálogo constante entre ambos medios, fundamentado en la capacidad compartida de narrar historias y evocar emociones.

Paradójicamente, este intercambio fructífero se da a través de lenguajes radicalmente distintos, por lo que se genera una tensión sinérgica que pone en juego nuevas posibilidades y conceptualizaciones. Dirá Pier Paolo Pasolini en *Empirismo hereje*: “El cine es esencialmente una lengua escrita de la realidad [...]. Pero en el momento en que adapta una novela, el cine

se convierte en una lengua que *traduce* otra lengua.” El cine como *traductor* de lo visible, la literatura como el *idioma original* de la imaginación. Se desprenden entonces, lejos de una mera traslación, las inmensas posibilidades que devienen de este diálogo: transmigración, recreación, traducción.

En este número, felizmente heterogéneo y misceláneo, sus autoras y autores nos arrojan nueva luz sobre algunas de aquellas intersecciones específicas.

Podríamos plantear a la transdiscursividad como primer eje articulador de esta colección de Artículos, Notas y textos de Investigadores Noveles. Esto se evidencia con claridad en los estudios dedicados a Martín Rejtman, Borges y Bioy Casares, Pedro Almodóvar y Horacio Quiroga. En todos estos casos, se examina cómo el texto literario o cinematográfico se nutre del otro lenguaje, dando lugar a interacciones y superposiciones que enriquecen los límites tradicionales de cada disciplina. Para Antonio Gomez (Tulane University) Rejtman desarticula las convenciones del cine posdictatorial desde una estética literaria, mientras que el guion de *Invasión* es analizado por Francisco Zamparini (Universidad Nacional de Cuyo) como obra literaria autónoma. Para Verónica Alcade (Universidad Nacional de Cuyo), Almodóvar borra la frontera entre realidad y ficción, considerándola como un *continuum* y propone la transtextualidad y metaficción como características centrales en su obra. Agostina Babugia y María Laura Yacono (Universidad Nacional de Cuyo) escriben sobre cómo Quiroga rinde tributo al cine mudo desde lo literario en “El vampiro”, explorando lo habitable como experiencia estética.

Otro eje común es el de la mitificación y resignificación simbólica, visible tanto en el análisis de Emilia Montilla Lerena (Universidad Nacional de Cuyo) sobre Marilyn Monroe como mito moderno, como en el estudio del mito de Orfeo y Eurídice en Saint Seiya, presentado por Rashid Abdala (Universidad Nacional de Cuyo). En ambos trabajos, lo mítico opera como un mecanismo de relectura cultural: Monroe como figura icónica cargada de significados sociales y *Saint Seiya* como reescritura hipertextual de la tradición clásica. Esta idea de la relectura

simbólica también aparece en el análisis de *Carmilla* y su adaptación filmica, realizada por Julieta Micaela Ríos Maccari (Universidad Nacional de Cuyo) donde el vampirismo subvierte la imagen de la mujer ideal, mostrando cómo los relatos de lo sobrenatural permiten articular tensiones de género y sexualidad en distintos contextos históricos.

Por su parte, la transculturalidad y la identidad atraviesan la obra de Donato Ndongo-Bidyogo, elaborado por Droh Joël Arnauld Keffa (Universidad Alassane Ouattara de Bouaké) y Pedro Bayeme Bitugan-Nchama (Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial) donde el mestizaje discursivo se vuelve forma y contenido, cuestionando la idea de una identidad africana homogénea. A su modo, la investigación de Martín Eduardo Hanono Pino (Universidad Nacional de Cuyo) sobre *Shingeki no Kyojin* también se inscribe en esta lógica, al pensar los muros como metáforas universales que dialogan con estructuras mentales compartidas más allá de su marco narrativo específico.

Finalmente, Sergio Fabián Romero (Universidad Nacional Tres de Febrero) propone el trabajo comparativo entre la novela *Cuál es tu tormento* y su adaptación cinematográfica *La habitación de al lado* profundiza en el concepto contemporáneo de mundos narrativos transmediales, lo que permite unificar los análisis previos desde una mirada más actualizada sobre la circulación de relatos en múltiples plataformas.

Literatura y cine (y el salto cuántico que representan los contenidos transmedia: series, series web, cómics, videojuegos, redes sociales, realidad aumentada, juegos de rol... un mundo ilimitado en expansión permanente) conforman una red cultural de inspiraciones mutuas, una conversación intermedial entre signos diversos: las palabras, con su abstracción y su poder de evocación y sugerencia; los sonidos y las imágenes en movimiento, con su inmediatez sensorial y concreción. Ambos lenguajes animan una danza interminable, vibran en lectores y espectadores (siempre activos exploradores de razones y emociones), se desafían y redefinen constantemente, mientras ensayan en cada obra, en cada cruce virtuoso, una nueva perspectiva sobre la condición humana.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 15-38

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 03 ABR 2025 – ACEPTACIÓN 22 MAY 2025

Martín Rejtman y la ilusión del presente: cine, literatura y la paradoja de lo contemporáneo

Martín Rejtman and the Illusion of the Present: Cinema, Literature, and the Paradox of the Contemporary

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.001>

Antonio Gómez

Tulane University

Estados Unidos

agomez@tulane.edu

 <https://orcid.org/0009-0009-2182-4168>

Resumen

Este trabajo explora la obra del cineasta y escritor argentino Martín Rejtman y destaca su impacto en la narrativa y el cine desde los años 90. Su poética desafía la distinción entre lo literario y lo cinematográfico, y se inscribe en un registro del presente como un híbrido entre inmediatez y eternidad. El análisis se centra en *Silvia Prieto* (1998) y el cuento “Ornella” (*Literatura y otros cuentos*, 2005), y examina cómo ambas obras representan el presente mediante estrategias narrativas que evocan la historiografía. A través de diálogos minimalistas, repeticiones y la omisión de causalidad dramática, Rejtman desarticula las convenciones del cine posdictatorial, al mismo tiempo que evita la alegoría política y las interpretaciones solemnes. Su obra evidencia cómo la cultura argentina tiende a historizar el presente en lugar de vivirlo. La repetición es clave en su estética. En *Silvia Prieto*, la protagonista descubre otras mujeres con su mismo nombre, una metáfora sobre identidad y repetición en la historia y el arte. “Ornella” desmonta la idea de que el pasado determina inexorablemente el presente. Rejtman redefine las fronteras entre cine y literatura y cuestiona las formas

tradicionales de representar la historia, al proponer una visión del presente donde el peso del pasado se percibe, pero no se impone.

Palabras clave: presente, minimalismo, absurdo, cine argentino, narrativa argentina contemporánea

Abstract

This paper explores the work of Argentine filmmaker and writer Martín Rejtman, highlighting his impact on narrative and cinema since the 1990s. His poetics challenges the distinction between the literary and the cinematic, situating itself in a present that is both immediate and eternal. The analysis focuses on *Silvia Prieto* (1998) and the short story “Ornella” (*Literatura y otros cuentos*, 2005), examining how they depict the present through narrative strategies that evoke historiography. Through minimalist dialogues, repetition, and the omission of dramatic causality, Rejtman dismantles the conventions of post-dictatorship Argentine cinema, avoiding political allegory and solemn interpretations. His work reveals how Argentine culture tends to historicize the present rather than simply experience it. Repetition plays a central role in his aesthetic. In *Silvia Prieto*, the protagonist discovers other women who share her name, a metaphor for identity and repetition in history and art. “Ornella” deconstructs the idea that the past inexorably determines the present. Rejtman redefines the boundaries between cinema and literature and challenges traditional ways of representing history, offering a vision of the present in which the weight of the past is felt but does not impose itself.

Keywords: Present, minimalism, absurdity, Argentine cinema, contemporary Argentine prose fiction

Desde sus primeros relatos en la colección de cuentos *Rapado* (1992), pasando por sus películas más influyentes y celebradas (*Silvia Prieto*, 1999 o *Los guantes mágicos*, 2003), hasta sus filmes más recientes (*La práctica*, 2023), Martín Rejtman (Buenos Aires, 1961) ha construido un universo narrativo donde lo aparentemente trivial se vuelve sintomático de una condición contemporánea marcada por la desorientación, la repetición y una peculiar inercia existencial. Su trabajo, sin embargo, a pesar de ser rigurosamente contemporáneo, no se propone reflejar el presente: lo interroga, lo desmonta y, en ocasiones, lo parodia, revelando las tensiones entre lo efímero y lo permanente, entre la historia y su representación. Lo

contemporáneo, en Rejtman, no es un tema: es un síntoma. Sus historias — frías, planas, deliberadamente banales— no hablan del presente, sino que exploran la posibilidad de narrarlo sin convertirlo en mercancía o discurso. En su película *Rapado* (1992), el robo de una moto no desencadena un drama, solo genera inercia: el vehículo robado es abandonado en medio de la ruta cuando se le acaba la nafta. Lo mismo ocurre en el cuento “Ornella” (2005) donde un negocio llamado TodoShow fracasa no por su audacia, sino porque nadie —ni los personajes ni el narrador— parece entender qué lo hizo existir en primer lugar. Estos no son símbolos, sino restos de un realismo que se niega a significar. En vez de describir su época, Rejtman la desarma con la paciencia de quien sabe que toda representación es, en el fondo, un malentendido.

Me interesa aquí explorar cómo Rejtman articula una poética del presente a través de dos ejes fundamentales: la ilusión de inmediatez —esa sensación de que sus historias ocurren “aquí y ahora”— y la crítica implícita a las narrativas dominantes sobre la historia reciente argentina. A diferencia de otros autores que abordan la posdictadura o el neoliberalismo desde el melodrama o la alegoría política, Rejtman opta por un registro superficialmente plano, donde lo cotidiano —un canario que no canta, una promotora de jabones atropellada, un negocio potencialmente brillante y exitoso que sin embargo fracasa— adquiere una densidad inesperada. Su aparente minimalismo es un gesto estético y político: una forma de desactivar los lugares comunes del discurso cultural argentino y proponer, en su lugar, una mirada lúcida sobre las paradojas de lo contemporáneo.

Atiendo en particular a la voluntad de sus películas y cuentos de inscribirse en un estricto registro del presente, no con la ilusión de ser una crónica de época, sino como un ejercicio de construcción estética. Rejtman no intenta retratar su tiempo; lo reinventa mediante estrategias narrativas que oscilan entre la repetición, el extrañamiento y la ironía. En *Silvia Prieto*, por ejemplo, la protagonista declara que su vida cambiará a partir de un día específico, pero ese giro nunca llega a materializarse en una transformación real. Los personajes parecen moverse en círculos, atrapados en rutinas que replican, sin cuestionarlas, las lógicas del consumo, el trabajo precario o las relaciones afectivas descarnadas. Esta estética de la inercia —término con que Rocío Gordon (2011) ha descripto la particularidad del relato de

Rejtman— no es un fracaso narrativo, sino una herramienta para desnudar la vacuidad de ciertos relatos sobre el progreso o la identidad.

El presente en Rejtman nunca es ingenuo. Su obra juega con la paradoja de que toda representación del "ahora" está condenada a convertirse, tarde o temprano, en un documento del pasado. Esta tensión es especialmente palpable en su cine, donde la imagen fotográfica —como señaló Bazin (1967)— lleva inscrita la huella de un tiempo ya ido. *Silvia Prieto*, filmada en 1999, podría leerse hoy como un fósil de la Argentina menemista, pero su fuerza radica en cómo evade la literalidad: no es un filme sobre los noventa, sino una reflexión sobre cómo se narra (y se mercantiliza) el presente. Lo mismo ocurre en relatos como "Ornella", donde el pasado —representado por antiguas relaciones que reaparecen o negocios que replican modas olvidadas— irrumpe en la trama solo para ser neutralizado por la indiferencia de los personajes y de la narración. Rejtman no niega la historia, pero la despoja de su peso explicativo, sugiriendo que lo único verdaderamente real es el presente en su crudeza absurda.

Para desarrollar estas ideas, organizo el texto en tres movimientos. Primero, analizo cómo *Silvia Prieto* y "Ornella" construyen su efecto de presente a través de recursos formales —diálogos lacónicos, planos fijos, elipsis temporales, absurdos— que simultáneamente evocan y desmienten la inmediatez. Luego, examino la relación entre esta estética y el contexto cultural argentino posdictatorial, donde la obsesión por "procesar" el pasado a menudo eclipsó la capacidad de mirar el presente sin mediaciones. Finalmente, propongo que la obra de Rejtman encarna una crítica feroz (aunque sutil) a los relatos hegemónicos —tanto de izquierda como de derecha— que reducen la experiencia contemporánea a esquemas predecibles. En un mundo donde lo nuevo se vuelve rápidamente obsoleto y las narrativas históricas se repiten hasta el vaciamiento, Rejtman ofrece una salida: mirar de frente el presente, sin nostalgia ni moralismo, aceptando su opacidad. Su obra no nos dice qué pensar sobre el tiempo que nos toca vivir, pero nos enseña a verlo con una lucidez que molesta y, acaso por eso, libera.

Leer los cuentos de Martín Rejtman y ver sus películas resulta, entre otras cosas, una experiencia intimidante, porque despierta de inmediato la fuerte impresión de que se está por fin frente a la perfecta transposición de lo

literario a la pantalla o de lo cinematográfico a la lengua escrita. De que se ha logrado ahí la operación que se creyó, anunció y desestimó siempre como imposible: la adaptación transparente, la traducción de un código a otro sin reorganización del sentido. En *Shakti*, por ejemplo, en un Séder de *pesaj* la anfitriona enumera para una invitada vegetariana los platillos que puede comer. Mientras lo hace, la pantalla muestra cada uno de ellos, en tomas fijas consecutivas, también al modo de enumeración: “¿Me dijo Fede que no comías carne? Te muestro todos los platos vegetarianos. Cuscús. Ensalada Waldorf. Varéniques. Kneidalaj. Ensalada israelí. Puré de berenjena. Hummus. Zucchini con ricotta. Latkes. Knisches de papa” (2019).

Por su parte, abundan en los cuentos descripciones en tono de *nouveau roman* que son muy asimilables:

La habitación está completamente vacía, el único ornamento es un espejo gigante que ocupa toda la pared. Analía enciende la luz y camina hacia ahí. Saca una llave de su bolsillo, la introduce en una cerradura del espejo, y abre lo que resulta ser un enorme placard. (Rejtman, 1996, p. 51)

Estos ejemplos sugieren la continuidad entre esos dos mundos, aun cuando debemos reconocer que se trata de dos fragmentos textuales muy diferentes, cuyo contraste solo cobra sentido en la reposición del contexto de espectáculo del primero de ellos. De todos modos, creo que es posible derivar aun de su presentación por escrito aquí la noción de que estas narraciones fabrican en conjunto la ilusión de la adaptación perfecta mediante recursos retóricos específicos de cada lenguaje. En términos estructurales, los ejemplos elegidos no podrían ser más discordantes: *Shakti* usa un monólogo que es simplemente ilustrado con el montaje de imágenes discontinuas; mientras el narrador omnisciente de “Barras” (el cuento de *Velcro y yo* del que proviene el fragmento anterior) simplemente está “mostrando” el devenir de la acción con la sucesión impuesta por la linealidad del lenguaje en la yuxtaposición de verbos en presente.

Así se confirma que estamos solamente frente a una impresión, un efecto que deriva solo de la consideración de ambos elementos en conjunto. Deconstruir los mecanismos que se emplean para lograr lo que podríamos pensar como una especie de punto neutro entre lo cinematográfico y lo literario nos deja frente a una serie de cruzamientos técnicos que acercan

entre sí las respectivas retóricas. Pero el efecto de transposición, la idea de que hay una correspondencia mutua en la obra de Rejtman entre hacer cine y escribir y que esa correspondencia se hace tan evidente en la comparación, tiene más que ver con el impulso común que alienta ambos esfuerzos que con la coincidencia de formas de trabajo.

Voy a concentrarme aquí en el modo en que *Silvia Prieto*, el segundo largometraje de Rejtman, y el relato “Ornella”, de su libro *Literatura y otros cuentos* (2005), instrumentan el efecto de presente, reflexionan sobre construcciones habituales del pasado reciente y renuevan la relación entre la realidad que están tratando de representar y el sustrato histórico.

Comienzo con un resumen de las escenas 1 a 12 (según son indicadas en el guion de la película, Rejtman, 1999) que ocupan aproximadamente los primeros ocho minutos del filme. La película abre con la imagen de la marquesina de un café y este relato en la voz de Silvia (Rosario Bléfari):

El día que cumplí veintisiete años decidí que mi vida iba a cambiar. A la mañana muy temprano metí toda la ropa que tenía en un bolso y la llevé al Lave-rap. Al mediodía conseguí un trabajo en un bar. Estaba completamente decidida. Nada iba a volver a ser como antes. Al día siguiente mi exmarido me llamó por teléfono. Quería encontrarse conmigo. (Rejtman, 1999, p. 13)

Luego vemos ese encuentro con Marcelo, el ex, en una mesa del mismo café. El diálogo incluye varios motivos: Silvia se ha llevado por error del lavadero la ropa de otra persona, que le queda grande, pero no quiere devolverla; ante la pregunta por su nuevo trabajo, contesta con el conteo de bebidas servidas; hablan de la necesidad de concretar una salida juntos; Marcelo le da a Silvia una suma de dinero en dólares, en un recipiente plástico e insiste en que ella la acepte; finalmente se ofrece a acompañarla a la veterinaria para comprar un canario que no cante. La escena siguiente se limita a un plano del frente de la veterinaria. Luego vemos a dos promotoras repartiendo muestras gratis de jabón para la ropa en una esquina de barrio. Una de ellas le ofrece muestras a Marcelo y entablan un breve diálogo sobre el producto. Vemos a Silvia llegar a su departamento con el canario y ponerlo en el balcón. Abre el recipiente plástico con el dinero que le dio Marcelo, toma una parte, lo pone en una bolsa plástica y lo entierra en la maceta del balcón mientras el canario canta. Cuando Silvia

lo mira, deja de hacerlo. La escena siguiente se desarrolla en el baño del café donde trabaja Silvia. Ella se encuentra en el baño, apagando un cigarrillo de marihuana. Tiene un breve diálogo con una cliente y sale. La vemos de nuevo en su casa, de vuelta del trabajo: saca una taza de su bolso, troza un pollo que pone en el refrigerador, lo vuelve a sacar y lo troza en porciones más chicas. A continuación, revisa su provisión de marihuana, casi exigua. En el departamento de su dealer, que le da un paquete, le pide que se lo pague más adelante, y le pregunta por su nuevo trabajo. Silvia contesta esta pregunta con quejas y el dealer le da de regalo un contestador automático. Silvia en su balcón, por la noche, fumando. La escena siguiente vuelve a la esquina de las promotoras. Marcelo está esperando que lleguen, y entonces recoge más muestras y las promotoras le cuentan que una compañera murió en un accidente: fue aplastada por un autobús, pero los pasajeros no la vieron y se llevaron las muestras que quedaron esparcidas en la calle. Marcelo invita a la promotora con la que ha dialogado a cenar al día siguiente. Cuando la está esperando en la escena siguiente, la promotora llega en un taxi y le dice a Marcelo que suba. Los vemos llegar a la protesta de promotoras por la chica muerta. Están todas sentadas en la calle, con carteles. Los que recién llegan se sientan y Marcelo se queja de que van a perder la reserva que ha hecho en un restaurante mexicano.

Los primeros minutos de *Silvia Prieto* marcan un quiebre radical con las convenciones alegóricas que habían dominado el cine argentino post-redemocratización. Donde el cine político de los ochenta buscaba representaciones directas del trauma histórico, Rejtman construye una escena que sistemáticamente desarma esos códigos. La película se abre con un anuncio de cambio ("El día que cumplí veintisiete años decidí que mi vida iba a cambiar") que nunca se materializa, reduciéndose a una sucesión de gestos mínimos y desconectados: la mujer lleva su ropa al lavadero, cuenta cafés servidos, entierra dólares en una maceta. Incluso cuando irrumpe un evento potencialmente político –la muerte de una promotora de jabones y la subsiguiente protesta– se trata de un acontecimiento que Rejtman mismo describe como "[lo político] reducido a eso nada más: en una manifestación de promotoras porque atropellaron a una de ellas" (Fontana, 2002, p. 83).

Este enfoque contrasta deliberadamente con las alegorías sobre el terrorismo de Estado que predominaban en la producción cultural posdictatorial. Elementos que podrían leerse como símbolos –trozar pollos, esconderse a fumar, el canario que no canta– son presentados con una literalidad que desactiva cualquier interpretación trascendente. No se trata de metáforas de la represión, sino de actos cotidianos registrados en su opacidad fundamental. Como señala Beatriz Sarlo, estamos ante "las ocupaciones del postrabajo y de la poscualificación" (2003, p. 133), donde incluso el trabajo se reduce a su dimensión más mecánica: el conteo de cafés servidos.

La película podría interpretarse como un retrato de la Argentina menemista –con sus restaurantes mexicanos, la paridad peso-dólar y la precarización laboral–, pero Rejtman evita cuidadosamente el juicio sociológico. Su cámara no denuncia el neoliberalismo: lo documenta como un paisaje ya naturalizado, donde lo político ha sido reemplazado por rituales vacíos. Esta posición no es ingenua, sino programática. Como explica Gonzalo Aguilar, "evitar las narraciones alegóricas es una de las características más definitorias del nuevo cine" (2006, p. 24). *Silvia Prieto no es La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985): su potencia crítica reside precisamente en rechazar las "matrices interpretativas" heredadas, mostrando el presente como un conjunto de superficies sin profundidad oculta que descifrar.

La lectura de Rocío Gordon sobre una "estética de la inercia" en Rejtman –esa narrativa donde los eventos se concatenan "sin causas ni finalidades concretas"– encuentra un contrapunto revelador en la obra misma del autor. Mientras Gordon enfatiza cómo sus personajes "actúan de manera automática, respondiendo a estímulos externos", un pasaje clave del cuento "Literatura" (en *Literatura y otros cuentos*) expone la conciencia crítica detrás de esta aparente abdicación de agencia:

- Léí los cuentos [...]
- Ahá.
- Están muy bien escritos.
- Hm. [...]
- Pero la verdad es que no sé qué es lo que tienen de especial. Todos los años se publican miles de cuentos como esos. No me parecen para nada originales. Están re bien escritos, ya te lo dije, súper profesionales. ¿A vos te importan esos personajes?

No contesto a su pregunta y ella sigue hablando.

— Claro, cómo no te van a importar si escribís sobre ellos. Pero me pregunto por qué me tienen que interesar a mí si a ellos mismos no les importa nada de sí mismos. Son como robots, no tienen sentimientos, ni metas en la vida, nada... Nada que les importe. Yo también fui a un taller literario y entiendo un poco del tema.

— Yo nunca fui a un taller literario.

— Ahá.

Nos quedamos un rato en un silencio un poco incómodo hasta que [...] vuelve a hablar.

— Yo creo que la vida de la gente tiene que tener sentido. Hay que tener objetivos, algo positivo que nos haga seguir adelante, desafíos para mejorar, ser mejores personas.

— ¿Todo eso lo aprendiste en el taller?

— Espero que no te enojés. Por lo menos te fui sincera.

— No, claro.

— Además, ya te lo dije. Están re bien escritos.

— Sí, ya me lo dijiste. (Rejtman, 2005, pp. 50-51)

Este intercambio, donde el personaje escritor recibe la crítica de que sus relatos presentan "robots sin metas", funciona como una clave metatextual. La réplica sardónica —"¿Todo eso lo aprendiste en el taller?"— parodia el realismo psicológico y desmiente cualquier lectura que proyecte intencionalidad sociológica sobre su obra, incluyendo la interpretación de Gordon sobre la inercia como síntoma generacional. Gordon encuentra a su vez que texto y filme en Rejtman comparten una misma estética caracterizada por "la imposibilidad de establecer una trama definida, la centralidad puesta en personajes o acciones y no en una historia, la ausencia de psicologismos e interioridades" (2011, p. 290). Los gestos repetitivos de Silvia Prieto —contar cafés, trozar pollos— serían el mejor ejemplo de cómo lo cotidiano se registra sin jerarquías dramáticas. Conuerdo con su descripción del "dinamismo estático" (2011, p. 290) de estas escenas, en una frase que quizás bien describe la noción de "presente" que domina las narrativas rejtmanianas. Pero, a su vez, encuentro que esta lectura no se aleja mucho de la parodiada en el propio cuento. Una interpretación psicologista de un texto como Silvia Prieto, que lo ve como el retrato fidedigno de una sociedad agonizante, se revela como fundamentalmente extratextual. Nada más lejos de una película que se

identifica con el esfuerzo genuino de reconfigurar una cinematografía fallida y evitar el arrastre de los mismos defectos.

Creo que el problema de lecturas de *Silvia Prieto* como una representación del mundo neoliberal, o como una metáfora del vaciamiento posmoderno, es que no dan cuenta de la saturación de esos motivos como “géneros” que se han normalizado en la explotación de un bien determinado horizonte de expectativas, que a su vez ha retroalimentado una normalización de abordajes críticos que recurren a estos conceptos. De todos modos, hay dos puntos que estas lecturas tienen en común: primero, una especie de tono apocalíptico al destacar siempre la voluntad negativa de esta representación; segundo, la clara inscripción de lo representado en la categoría de presente. Quiero discutir entonces principalmente el segundo punto, para cuestionar el primero tangencialmente.

Presentar y representar el presente

En los dominios de la representación simbólica (literatura y cine, en nuestro caso), el presente es siempre construido desde un impulso desiderativo, como una apuesta. Para ser entendido como presente, debe articularse como una construcción prospectiva que busca dar forma al presente de su enunciación real (posterior al de su enunciación) y espera ser leída referencialmente en relación con el presente de recepción. La condición efímera del presente le impone al autor un trabajo en el nivel de las marcas de la enunciación de modo tal que el texto pueda seguir siendo interpretado como presente en el acto de decodificación, siempre posterior. La representación del presente es así una utopía narrativa que solo puede resolverse en un “efecto” de presente. Quiero proponer que, contra lo que podría pensarse de modo inmediato, este efecto se logra “mejor”, con más éxito, en la escritura que en el cine, ya que el texto escrito se organiza en un plano puramente intelectual y prescinde de la materialidad de la imagen, mientras que el soporte cinematográfico es puramente sensorial. El presente como efecto literario es más accesible y logrado porque el mecanismo de la lectura (o el carácter abstracto de la palabra) hace prevalecer la función deíctica y exige el completamiento imaginario del receptor: la contribución del lector en la construcción de la idea de presente es decisiva porque se apoya necesariamente de su propia

experiencia de presente –el único tiempo posible para la lectura. Si bien el fundamento mismo de la escritura como tecnología es combatir lo efímero de la lengua hablada y la materialidad del texto atenta contra el efecto de presente de la literatura, el proceso de deixis (el hecho de que la palabra “hoy” por ejemplo, se reactualice *ad infinitum* con cada nueva lectura) crea una ilusión de presente tan poderosa que permite suspender la evidencia de su carácter diferido.

En el caso del cine, en cambio, el efecto de presente es más conflictivo por causa de la naturaleza misma de la imagen fotográfica. Conviene recuperar aquí la discusión en torno a las teorizaciones fundantes de André Bazin en los cincuenta –según fueron hace unos años replanteadas en el marco de su estudio sobre cine e historicidad por Philip Rosen. Resumiendo las observaciones del célebre ensayo sobre la ontología de la imagen fotográfica, Bazin (1967) piensa los desafíos particulares de la imagen producida mecánicamente (que en su razonamiento contrasta siempre con la imagen pictórica, y es de notar que su esfuerzo tiende a ponderar los efectos de la irrupción de la fotografía como técnica sobre la historia de las artes plásticas) en términos de realismo y credibilidad. El disparador de su teorización surge del reconocimiento de que la imagen fotográfica es siempre “realista” y convoca del observador un especial impulso de credibilidad porque quien la ve sabe de su forma de realización, sabe cómo ha sido producida, sabe que es una imagen objetiva (en el sentido de haber sido captada por un objetivo, un lente) y sabe que no ha cobrado existencia material por mediación humana (como una pintura), sino mediante un procedimiento mecánico y químico. Esta conciencia de la naturaleza de la fotografía le confiere un valor de testimonio, de prueba irrefutable de la existencia material y concreta de lo que ha estado delante del objetivo, lo profílmico. Según Rosen (2001) esta descripción de Bazin ubica a la imagen fotográfica en la categoría de índice de la clasificación del signo de Charles Sanders Peirce (y es incluso es uno de sus ejemplos). Es decir: las fotografías son signos constituidos en la presencia misma del objeto, y por la presencia misma del objeto. El otro ejemplo de índice propuesto por Bazin es clave: la mascarilla mortuoria. Como la mascarilla, la fotografía deriva su materialidad de la presencia del objeto, solo así puede cobrar existencia. Debido a que el observador está al tanto de este origen se encuentra también especialmente predispuesto a otorgarle a esta imagen un carácter

de “verdadera”. La incorporación del movimiento de la imagen a este análisis resulta en la famosa calificación de Bazin del cine como “cambio momificado”, que es justamente el título del libro de Rosen.

Ahora bien, Rosen incorpora además al análisis de este rasgo de la imagen fotográfica un elemento temporal. En la nueva propuesta, la imagen no es solo testimonio de la existencia de lo profílmico, sino que es además testimonio de la existencia de lo profílmico en un momento anterior al presente de la proyección y la recepción, e incluso más, es prueba de la prolongación de la existencia de lo profílmico a lo largo del tiempo que dura la toma. Podemos pensar entonces que la experiencia cinematográfica es siempre, en primera instancia, una experiencia de contacto con la historia, y una película, de algún modo, siempre una forma de la historiografía. Es desde esta perspectiva que me parece más conflictivo el esfuerzo por hacer del cine una vía para la representación del presente, porque tal objetivo obliga a imprimir sobre el medio una fuerza que contravenga y violenta la propia naturaleza de la imagen. Es al mismo tiempo este proceso el que hace que los resultados sean intelectualmente provocadores.

Por un lado, es difícil encontrar en el cine un elemento técnico que sea a la vez tan simple y tan complejo como el uso de un verbo en tiempo presente en un relato –que provoque de modo repentino la ilusión de estar funcionando en el aquí y el ahora del mismo modo en que funciona en la lengua oral, y al mismo tiempo instaure un sistema de convenciones estrictamente regulado, y por lo tanto, casi imperceptible. Por otro lado, es cierto que al igual que con el tiempo de la lectura, el tiempo de ver una película es también siempre el presente, el ahora, y la imagen en movimiento tiene la especial capacidad de fingir un acto de simultaneidad, pero el lastre físico de lo sensual tiene un peso concluyente que termina por obstruir ese pacto de ficción y convertir la película decididamente en un documento del pasado. Así, como documento de un pasado (el de la filmación) cuyo objetivo es proyectar hacia el futuro (el de la recepción) una forma que quiere ser leída como presente (el de ambos momentos), *Silvia Prieto* recurre, en su intento de manipular la naturaleza indicial del cine, a estrategias de representación de la historia, que son las que justamente autorizan las lecturas de la película como alegorías del presente nacional.

Estamos por lo tanto frente a un medio histórico, que echa mano de estrategias históricas para crear exitosamente la ilusión de contacto con el presente. Los medios de que se vale para lograrlo son, retomando lo que ya anunciábamos, remitir a una retórica de representación de la historia, por ejemplo, en el señalamiento de sus motivos recurrentes (en ese sentido, la película se vería como una representación de la historia argentina); trazar al mismo tiempo su propia historia (y así la película se convierte en un muestrario y condensación de la historia del cine argentino –o señala sus fallas) y, finalmente, criticarla. De este modo determina un presente que se define, tras una cáscara del presente más logrado, por la obsesión por la historia.

En otras palabras, *Silvia Prieto* se propone proyectar una imagen del presente, pero como esa imagen es construida con estrategias usadas para representar la historia y eran ya en ese momento un recurso (o un lugar común) de la historia reciente del cine argentino (léase, el cine argentino de los ochenta), en definitiva la película da una imagen certera del presente: que no es, nuevamente, el lamento por la situación posdictatorial (la herencia de violencia, la infamia menemista y la disolución en lo posmoderno), sino la denuncia de la obsesión nacional con el pasado y sus representaciones previas. Lo que no es otra cosa que la denuncia del anquilosamiento genérico a partir de la mostración de ese anquilosamiento.

El mecanismo básico para llevar a cabo esta categórica intervención sobre el campo cultural argentino es la repetición. Como decíamos antes, el impulso cardinal del programa estético de Rejtman se encuentra en su radical alejamiento de los modos que la tradición del cine nacional había establecido para reflexionar sobre su propia realidad –es decir, su programa ha sido el de no repetir nada del cine anterior. Rejtman defiende su necesidad de “empezar a construir algo a partir de la nada del cine argentino” (Fontana, 2002, p. 82). Aun cuando su comportamiento parece ser estrictamente de reacción y su objetivo esquivar los espacios, gestos y

elementos que aparecían en la nada del cine argentino¹, es a través de la repetición de ciertos componentes que se construye esta argumentación – de hecho, los componentes que permitían formular las lecturas que planteamos antes. Podemos volver al motivo de lo político, por ejemplo, para pensar en estas “repeticiones correctivas”. Dice Rejtman: “El cine argentino de los sesenta está lleno de imágenes de actos o manifestaciones políticas. En *Silvia Prieto*, en cambio, la política aparece cuando se organiza una manifestación por la muerte de una promotora en un accidente” (Fontana, 2002, p. 83). Evidentemente en *Silvia Prieto* no abundan las imágenes de actos políticos, pero la construcción de la diferencia respecto del cine de los sesenta se expresa en la incorporación de un acto político a la película. Recurre a ese *leitmotiv* para destacar su discordancia, para hablar del avance de la historia entre los sesenta y los noventa –en la realidad argentina y en el cine argentino.

Pero *Silvia Prieto* no solo se vale de la repetición para poner en juego su vinculación histórica con otras escrituras, sino que es de hecho una película sobre los homónimos, sobre la repetición. La línea argumental central nos cuenta el comportamiento enfermizo de la protagonista cuando se entera de que figura otra Silvia Prieto en la guía telefónica de Buenos Aires. Después de ponerse en contacto, se encuentran y aparece la idea de que debe haber más “Silvias Prieto”, de que incluso podrían hacer un club de Silvias Prieto. La película lleva hasta el extremo esta propuesta y convoca finalmente a verdaderas Silvias Prieto. Se encuentran en una reunión que constituye la secuencia final del filme y aparecen entrevistadas mientras pasan los créditos, en un segmento que entrecruza lo documental con lo ficcional. Inopinadamente y sin sobresaltos, la película se mueve de lo puramente ficcional a una incorporación de lo real que de repente lleva al espectador a repensar la relación entre imagen e historia: si la noción de indicialidad descansa sobre la formación del signo a causa de la presencia del objeto y es un argumento con que sostener su existencia real, poco dice de la categorización del objeto mismo, de lo profílmico, respecto de nuestra

¹ El propio Rejtman habla de su inserción en el cine argentino como un comienzo desde cero, en tanto no encontraba nada con que identificarse en términos de continuidad en el cine nacional del momento o en su historia. Véase Fontana (2002).

organización del mundo en términos reales / ficcionales, y no parece ser la herramienta con que definir, por ejemplo, el cine documental.

Creo que esta disputa (o no) entre políticas de lo ficcional y políticas de lo real constituye el punto más problemático del uso de estrategias de representación histórica en la construcción del presente. *Silvia Prieto* parece sugerir, en su movimiento hacia la incorporación de lo real *como imagen más contundente e irrefutable del presente* no solo que la diferencia entre lo real y lo ficcional, cuando se lo piensa en tanto imagen cinematográfica, no es pertinente, sino que, además, en tanto el recurso en este punto es nuevamente la repetición, lo real se puede explicar desde la repetición, desde una lógica modular: puede haber muchas Silvias Prieto, o sea, muchas mujeres con ese nombre, pero también muchas películas con ese título; un texto solo puede sugerir la dimensión del presente mediante un uso agudo de la puesta en escena de la repetición; y esa repetición no necesariamente anula la novedad.

El show del pasado

Esta relación entre el pasado, la voluntad de reflexión histórica y la construcción del efecto de presente adquiere en el cuento “Ornella” de la colección *Literatura y otros cuentos* (2005) una particular densidad. El relato, en tercera persona, cuenta aproximadamente un año de la vida de Luis, un arquitecto porteño que emprende en ese tiempo un negocio innovador en el barrio de Palermo, en sociedad con Javier, un amigo de toda la vida y ex marido de su hermana, y Victoria, la novia de Javier. El negocio consiste en el desarrollo de un nuevo concepto que combina servicios con entretenimientos, TodoShow:

[...] un multiespacio veinticuatro horas para todo tipo de shows y eventos, desde temprano en la mañana hasta tarde en la madrugada, y para todas las edades: desayuno-guardería, almuerzo-jazz, animación infantil, cena-tango o magia adulta, medianoche erótica y acto sexual en vivo” (Rejtman, 2005, p. 85)

Después de algunos altibajos el negocio se convierte en un éxito absoluto, pero genera rechazo entre las “fuerzas regresivas” de la comunidad por la combinación de contenidos adultos e infantiles en el mismo espacio, y

termina en quiebra. Aún así, el concepto interesa a inversores extranjeros y terminan vendiendo la idea a un grupo australiano que replica el proyecto en Brisbane. Luis y Javier viajan a la inauguración del piloto y la acción los deja en una playa cercana a Sidney, donde se han reunido con una ex novia de Luis que vive en Australia desde fines de los setenta, y la familia que ella ha formado en su nuevo país. A esta línea central se intercalan historias menores: la de Liliana, hermana de Luis, y su hijo Maxi; la de algunos familiares de Victoria; las de otros socios del proyecto de TodoShow; y principalmente, la de la perra Ornella, que Luis encuentra perdida en el primer fragmento del cuento, reintegra a su dueña, adopta cuando esta se muda a España, y deja al cuidado de una de sus socias de TodoShow cuando hace su viaje a Australia.

El estilo del cuento es característico de la narrativa de Rejtman: impostura de objetividad y distancia frente a lo narrado, sucesión de escenas y eventos contados a veces con detalle casi superficial y a veces con excesiva generalidad, dominio casi absoluto del tiempo presente, preponderancia casi total de la acción por sobre la descripción o la reflexión. Prácticamente todo lo que se refiere en el relato sucede aquí y ahora, por lo que las breves irrupciones de desplazamiento temporal o espacial resultan no solo llamativas, sino también inmensamente sugerentes desde el punto de vista de la interpretación. Si la relación entre el pasado y el presente es por un lado constitutiva, también es presentada con la mayor indiferencia. Cada dato del pasado es incorporado por su funcionalidad sobre el avance del relato en presente. Por ejemplo:

Tres semanas más tarde, Luis vuelve a su casa después de trabajar todo el día y encuentra un mensaje de Javier, el ex marido de Liliana. Luis y Javier se conocen desde los once años, cuando eran compañeros de grupo de terapia. Se hicieron amigos enseguida, fueron inseparables durante toda la adolescencia y más tarde siguieron haciendo deportes juntos: fútbol, squash, paddle y voleý. Fue a través de Luis que Javier conoció a Liliana, cuando era solamente la hermana menor de su mejor amigo. Años después, con la separación, Luis decidió tomar distancia de Javier. Es por eso que al encontrar su mensaje en el contestador automático prefiere no responderlo. (p. 71)

La primera y última oración de este fragmento son representativas del total de la narración, mientras que la digresión en pretérito es una de las pocas apariciones del “pasado” en el texto.

Para entender el papel de estas irrupciones de lo pasado y su relación con el presente –más allá de este nivel de practicidad en el orden del decurso del relato: brindar información necesaria para la comprensión de los acontecimientos-, es necesario indicar que “Ornella” es uno de los pocos cuentos de Rejtman que admiten (si no invitan) una lectura en clave alegórica –en que ejerce una fuerza significativa la tentación de leer la experiencia nacional detrás de las alternativas de la vida de Luis y los otros personajes. En este sentido el cuento es atípico en el corpus de Rejtman, en tanto responde de un modo u otro a una cierta inquietud de tono identitario –o al menos tolera una lectura desde esta perspectiva. Rejtman había advertido también sobre el peligro de esta actitud, específicamente en el ámbito del cine: “Me parece que el mayor riesgo [...] es volver a preguntas estúpidas del tipo ‘¿Quiénes somos?’, que siempre traen las respuestas más banales” (Fontana, 2002, p. 84). Pero como en *Silvia Prieto*, me parece pertinente entender que el texto está guiado no por esa pregunta, pero sí por la pregunta sobre la relación de los argentinos con la historia reciente y sus modos de contarla.

Creo que la intervención de Rejtman sobre el papel del pasado en el presente puede describirse en el nivel de la causalidad. Si bien mantiene intacta la relación de causalidad entre el pasado y el presente, también propone que el pasado no es explicación suficiente del presente. Aun cuando lo justifique en términos inmanentes, sigue siendo irrelevante y ofrece una explicación innecesaria, de la que se puede prescindir. El ejemplo clave en este sentido tiene que ver con el final de la historia, y el reencuentro entre Luis y su novia de la adolescencia. Este episodio constituye la más clara reemergencia del pasado –y no precisamente cualquier momento de la historia argentina, sino en particular los años setenta– en el presente que el cuento identifica como “los dos mil” (p. 95). En su hotel de Sidney, Luis encuentra un mensaje en el contestador: “[...] una voz en castellano dice que habla Ricardo, el padre de Déborah. Déborah fue una ex novia que tuvo en la Argentina a los diecisiete años” (p. 109). Después de su viaje a Brisbane, finalmente Luis y Déborah se encuentran:

Déborah le cuenta que desde hace once años vive con otra mujer, Kim, y tiene dos hijos: el primero, Shawn, de veinte años, nació a los seis meses de instalarse en Australia. Podría haber sido argentino, dice, pero no habla ni una palabra de castellano. (p. 116)

Vuelven a reunirse para ir a una playa cercana, donde Shawn ha programado un campeonato de surf nocturno. En el segmento final del cuento Luis, entredormido, ve a Shawn en el mar:

De pronto la luna se descubre un poco y mar adentro aparece nítida y mal y luminada la silueta de Shawn en el momento justo en que se para arriba de la tabla y empieza a surfear una ola bastante grande. Tiene el pelo enrulado y rubio; es muy flaco y de piel oscura. Yo también de chico era rubio y de rulos, piensa Luis. ¡Cómo cambia el pelo! Hasta los siete años lo tenía lacio. Después a los trece se enruló. Y eso se juntó con que engordé. De más grande el cuerpo se fue normalizando y el pelo cambió otra vez. El rubio se transformó en castaño, dejó de ser lacio o enrulado y se llenó de remolinos. (p. 119)

El lector es invitado a colaborar con el relato para identificar a Luis como el padre de Shawn, algo que la voz narradora nunca expresa abiertamente ni es planteado como un objetivo del devenir de la historia². Los datos que acabo de citar se ofrecen meramente al lector para que este construya una certeza total sobre la relación entre Luis y Shawn, pero también ponen en escena una situación en que el pasado se manifiesta como un dato superfluo sobre el presente y el valor del “origen” es negado de forma

² A pesar de que se plantea paralelamente una línea centrada en la exploración de la identidad. Cuando Déborah le cuenta a Luis de su vida en Australia, le dice que tiene dos hijos: Shawn y Sydney. “[Sydney t]iene ocho años, y la gestó Kim con la ayuda de un banco de esperma. En ese momento las dos mujeres vivían en Melbourne, estado de Victoria, donde la ley todavía hoy prohíbe que una mujer soltera pueda ser inseminada artificialmente, así que tuvieron que comprar el esperma por correo en un banco de California. Se lo hicieron mandar directamente a una clínica de Sydney en donde Kim se hizo el tratamiento. Durante esos días Shawn empezó a practicar surf en las playas del norte de la ciudad y después ya no quisieron volver a a vivir en Melbourne: cualquier lugar del estado de Victoria era simbólicamente demasiado represivo para ellas. Es por eso que Sydney se llama Sydney. Según el reglamento, Sydney está autorizada a conocer la identidad de su padre biológico recién cuando cumpla dieciocho años pero el mes pasado, gracias a una prima cordobesa de Déborah que hackeó la base de datos del banco, pudieron averiguar que el donante es australiano y vive en Alice Springs, una ciudad en medio del desierto justo en el centro del país; tiene cuarenta y tres años, es soltero y dueño de tres videoclubes. Déborah le comenta que desde muy chiquita Sydney pide conocer a su padre biológico y ya tomaron la decisión de viajar todos a Alice Springs de sorpresa, el próximo día de la primavera, a conocer a este señor: un viaje al interior del país y al interior de Sydney” (p. 116).

categoría. La situación, así y todo, no deja de ser inquietante, y creo que esto se debe a la incomodidad que es capaz de generar la admisión casi cínica del valor totalizante del presente. En definitiva, eso es lo que se provoca no ya con la indiferencia de los personajes ante el que hubiera sido el clímax de un relato melodramático, sino especialmente con la indiferencia de la voz narrativa, que estimula al lector hacia una interpretación determinada, pero frustra sus expectativas de distensión dramática.

Algo similar se había planteado ya en el ámbito de las impresiones de los personajes de mediana edad sobre la generación más joven. El número más exitoso de TodoShow en Buenos Aires había sido un “grupo de varieté de los ochenta”. Cito algo extensamente el episodio porque condensa de un modo brillante la propuesta del texto sobre el devenir temporal:

Sus protagonistas son todos ex Parakultural³ y el espectáculo es exactamente el mismo que hacían veinte años atrás, un revival de los cincuenta con performances, playbacks y vestidos y peinados de la época, que resulta ser todo un éxito entre un público muy joven, compuesto en su totalidad por adolescentes y preadolescentes. Los integrantes del grupo repiten sin ninguna variación los mismos pasos de bailes, las mismas canciones, los mismos chistes veinte años después, pero los espectadores son ciegos al factor tiempo y ni siquiera por un segundo sospechan que se trata de un revival. Para ellos son artistas del momento, haciendo un espectáculo del momento. No ven nada más, ni los ochenta ni los cincuenta, solo puro presente y contemporaneidad y los atrae de manera muy directa lo estrafalario de lo que pasa arriba del escenario. (p. 94)

El pasado, según el texto, pervive en el presente no solo en sus consecuencias, en su carácter formador sobre lo posterior, sino también de modo literal: sigue vivo, sigue contándose entre los bienes del presente y sigue funcionando como funcionó en el pasado, interpelando a los sujetos “ciegos al factor tiempo” como si no fuera pasado. El tiempo –esos veinte años en los que insiste el texto– desaparece, o se repliega en el pleno

³ El Centro Parakultural fue un grupo de performance, teatro y artes plásticas que desarrolló su actividad en la ciudad de Buenos Aires durante la década del ochenta, convirtiéndose en un referente de la estética underground y contracultural del momento. Véase *Latin American Theatre Review* 24.2 (Spring 1991).

presente. El narrador, que en este punto se identifica más que nunca con la perspectiva de Luis y sus congéneres, acusa cierto asombro por esta actitud, y parece reprocharla. Pero el texto a su vez nos propone que ese consumo ingenuo del pasado, que no puede percibirlo como pasado, es en definitiva legítimo: ¿por qué debería censurarse que el número sea entendido como un “espectáculo del momento” si en definitiva eso es: un espectáculo del momento? Luis y sus socios se sienten “como si a sus vidas les faltara una tajada que alguien cortó” (p. 95) porque no pueden comprender que el nuevo público no sea conciente de “las distintas capas de tiempo superpuestas en el escenario”. La idea de la “tajada que alguien cortó” parece preanunciar lo que el lector descubre hacia el final sobre la vida de Luis, pero no sucede lo mismo con su actitud. Serán Luis y Déborah, en definitiva, los que en su reencuentro encarnarán la indiferencia hacia las capas de tiempo superpuestas y el compromiso ciego con el presente.

Así, también los cuentos hablan como *Silvia Prieto* de la obsesión con la historia. Como hemos visto, se ponen en el texto los elementos de esta relación entre el presente y el pasado, pero si la película optaba por representar la normalización genérica y criticar la conversión de ciertos motivos e imágenes en lugares comunes de un discurso determinado, los cuentos se inclinan más bien por despojar a ese pasado de toda capacidad social y hacer patente el valor absoluto del presente, incluso ante la conciencia del tiempo. En *Silvia Prieto* lo político se había reducido a la manifestación de las promotoras, pero en “Ornella” se dan situaciones de restitución de la política que ponen de manifiesto su total inocuidad, como si la política no fuera más que una de las formas que adopta ese pasado que nos es ya indiferente. El boicot contra TodoShow en Buenos Aires se explica por la capacidad de congregación que el nuevo espacio empezaba a cumplir:

La gente empieza a frecuentar TodoShow no solo por los servicios y los shows, sino también para encontrarse con otra gente. El lugar se convierte en un verdadero centro comunitario. [...] Están cumpliendo con un objetivo solidario y hasta político [...] Pero en la misma manzana hay una iglesia y un colegio religioso. La excusa para atacar es la mezcla de sexo en vivo y animaciones infantiles, aunque en el fondo, el problema es que TodoShow está ocupando en el barrio el lugar que siempre quiso tener la parroquia. (p. 97)

Y en Australia el efecto es equiparable:

El lugar se llena de todo tipo de personajes: queers, skinheads, hippies [...] Prácticamente todas las tribus urbanas están representadas. [...] La empresa se ve obligada a contratar siete agentes de seguridad privada [...] En situaciones de tanta presión es casi inevitable que las susceptibilidades se exasperen y basta con que un agente empuje con un poco más de fuerza de la necesaria a una chica vestida con camisola y pantalones de bambula para que el público dormido despierte. A partir de ese momento la rebelión es inmediata [...] ‘Parecen los años sesenta’, comenta Luis. (p. 113)

La resurrección de lo político en esos textos de Rejtman es de algún modo una repercusión del celebrado regreso de la política que tantos vieron en los eventos del 2001 en Argentina (precisamente a mitad de camino entre *Silvia Prieto* y “Ornella”), y que puede entenderse como el comienzo de la “marea rosada” que dominó la política en la región por más de una década, pero es también puramente formal y teórica, no tiene ya ninguna impronta que imponer sobre la realidad, está condenada a ser solo episódica y hasta anecdótica. Una vez más, todo adopta una lógica de presente y es en esa operación que radica el enorme potencial de su reflexión histórica: en su inscripción del presente en el presente. “Un cine es contemporáneo cuando su actualidad reside, en efecto, en que ya no mira más al pasado, y cuando se define por instalarse en ese presente, singular e intransferible” (Bernini, 2008, p. 14)

En la obra de Martín Rejtman, el presente no es un simple punto en la línea del tiempo, sino un territorio autónomo, despojado de las ataduras del pasado y las proyecciones futuras. Quiero cerrar con dos ejemplos particularmente ilustrativos de esta dinámica, que aparecen en el cuento “Literatura” (2005) y el cortometraje *Shakti* (2019), donde se problematiza la relación entre historia, memoria y presente mediante estrategias narrativas y visuales que oscilan entre lo visible y lo oculto, lo persistente y lo efímero.

Hacia el comienzo de “Literatura” se hace una descripción aparentemente banal de la situación habitacional del narrador protagonista:

Mi casa queda en una cuadra de casas bajas en Ramos Mejía. Cuando nací mi familia ya vivía ahí. Diez años después mis padres se divorciaron y

vendieron la casa. Mi padre se fue a Venezuela y mi madre y yo vivimos durante un año y medio en lo de mis abuelos maternos en la ciudad de Córdoba. Al mes de habernos mudado ahí ya se me había pegado la tonada. Tiempo más tarde mi madre conoció a Raúl, un mendocino dueño de una cadena de disquerías de la zona oeste del Gran Buenos Aires. Mi madre y yo nos volvimos. Primero vivimos un tiempo en una quinta en Merlo. Teníamos cuatro perros y recuperé el acento porteño inmediatamente. Un día mi madre fue a visitar a una prima en Ramos Mejía. De camino, pasó por nuestra antigua casa y vio que estaba en venta. Ese fin de semana fueron con Raúl a ver la casa y mi madre lo convenció enseguida de que la compraran, sin decirle nunca que antes habíamos vivido ahí. A los pocos meses nos mudamos. Con mi madre nunca hablamos del tema de la casa, pero siempre existió entre nosotros un acuerdo tácito de no decir nada. (p. 46)

Este fragmento condensa la lógica rejtmaniana del presente. La casa de Ramos Mejía carga con una historia personal que es activamente silenciada, convertida en un secreto compartido, pero nunca explicitado. La mudanza, el divorcio y el retorno son eventos que en otra narrativa podrían estructurar un relato melodramático, pero aquí se presentan como anécdotas triviales, casi invisibles. La casa no funciona como símbolo de nostalgia ni de trauma; es simplemente un lugar habitado, cuya historia previa resulta irrelevante para el presente, o cuya relevancia no quiere ser parte de la lógica de la narración. El "acuerdo tácito" entre el narrador y su madre subraya la voluntad de no otorgarle al pasado un peso determinante, como si el presente fuera un espacio que se construye sobre el olvido activo de lo anterior.

Esta dinámica se repite con el acento del personaje, que cambia según el contexto geográfico –cordobés, porteño– sin conflicto ni reflexión. El pasado lingüístico se borra con la misma facilidad con que se adopta una nueva identidad, como si la historia personal fuera una serie de capas superpuestas que el presente puede descartar sin ceremonias. Rejtman parece sugerir así que el presente no es una acumulación de historias, sino un acto de mimetismo constante, donde lo anterior se desvanece sin dejar rastro. El espacio, en esta lógica, no es un archivo de memorias, sino un escenario que se reconfigura según las necesidades del ahora, un lugar donde las huellas del pasado pueden ser activamente ignoradas.

Shakti profundiza en esta idea a través de un objeto aparentemente trivial: los knishes de la abuela muerta. Fede, el protagonista, descubre que los knishes que asociaba con su abuela —y que conservaba en el freezer como reliquias de un tiempo perdido— en realidad eran preparados por la mucama de su abuela, quien había aprendido la receta de la abuela misma y los había preparado en la última década de su vida, cuando “ya ni entraba en la cocina”. Delia, la mucama, sigue viva y los sigue haciendo. El episodio desencadena una reflexión sobre la materialidad del pasado y su relación con el presente. En un primer momento, los knishes funcionan como huellas físicas de la abuela, pruebas tangibles de su existencia, algo así como los índices fotográficos de los que hablaba Bazin. Su sabor y textura son testimonios de un tiempo ya ido, objetos que permiten creer en la persistencia de lo que ya no está. En la premisa inicial, con la muerte de la abuela ha muerto también esta comida, su sabor, su unicidad. Pero la revelación de su verdadero origen los vacía de su significado original. Ya no son exactamente “los knishes de la abuela”, pero tampoco dejan de serlo del todo, porque su sabor persiste, idéntico. El pasado, entonces, se revela como una construcción frágil, sujeta a reinterpretaciones, como si la memoria fuera un juego de espejos donde las imágenes se superponen sin fijarse nunca del todo.

El cine y la literatura de Rejtman enfatizan que el presente es el único momento donde la experiencia adquiere sentido —ya sea al comer los knishes o al habitar la misma casa que una vez se perdió—, mientras que el pasado es una ficción mutable, un relato que puede reescribirse con cada nueva revelación. Lo que une estos dos ejemplos es la forma en que Rejtman desestabiliza la idea de un pasado estable o fundacional. En “Literatura”, el espacio doméstico y el habla se ajustan al presente sin dejar marcas visibles; en *Shakti*, un objeto cotidiano expone la precariedad de la noción de realidad. En ambos casos, el pasado no es un legado, sino un material maleable que el presente absorbe o descarta según su propia lógica. Esta operación no es solo estética, sino también política: Rejtman evade las narrativas grandilocuentes —la dictadura, la crisis, la identidad nacional— para focalizarse en lo inmediato, en lo que está sucediendo en el acto de leer el texto o ver la película. El presente no es un eslabón en una cadena histórica, sino un territorio autónomo, donde lo único real es el contacto efímero entre el lector, el espectador y la obra. Como los knishes

o la casa de Ramos Mejía, el pasado puede existir o no, pero solo el presente –aquí y ahora– importa.

Referencias

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos.
- Bazin, A. (1967). The ontology of the photographic image. En *What is cinema?* (Vol. 1, pp. 9–16). University of California Press.
- Bernini, E. (2008). *Estudio crítico sobre Silvia Prieto*. Picnic.
- Fontana, P. (2002). Martín Rejtman: Una mirada sin nostalgias. *Milpalabras*, 4, 81–88.
- Gordon, R. (2011). Cine y literatura en Martín Rejtman: Estética de la inercia y contemporaneidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37(73), 289–305.
- Rejtman, M. (2007). *Rapado* (Orig. pub. 1992). Interzona.
- Rejtman, M. (1996). *Velcro y yo*. Planeta.
- Rejtman, M. (1999). *Silvia Prieto*. Norma.
- Rejtman, M. (2005). *Literatura y otros cuentos*. Interzona.
- Rejtman, M. (Director). (1991). *Rapado* [Film].
- Rejtman, M. (Director). (1998). *Silvia Prieto* [Film].
- Rejtman, M. (Director). (2003). *Los guantes mágicos* [Film].
- Rejtman, M. (Director). (2019). *Shakti* [Film].
- Rejtman, M. (Director). (2023). *La práctica* [Film].
- Rosen, P. (2001). *Change mummified: Cinema, historicity, theory*. University of Minnesota Press.
- Sarlo, B. (2003). Plano, repetición: Sobreviviendo en la ciudad nueva. En A. Birgin & J. Trímboli (Comps.), *Imágenes de los noventa* (pp. 125–149). Libros del Zorzal.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 39-66

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 25 FEB 2025 – ACEPTACIÓN 07 MAY 2025

Muros como realidad mental en *Shingeki no Kyojin*

Walls as a Mental Reality on Shingeki no Kyojin

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.002>

Martín Eduardo Hanono Pino

Universidad Nacional de Cuyo

Argentina

martinhanonopino@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0008-4021-7593>

Resumen

Shingeki no Kyojin (SNK) es un anime que ha sido celebrado tanto por el público masivo como por la crítica. Su narrativa ofrece una reflexión polifónica sobre la naturaleza humana, en la que los muros desempeñan un papel central. La presente investigación plantea la hipótesis de que las murallas de SNK son análogas a los *muros mentales* que estructuran nuestros sistemas perceptivos y conceptuales, ordenando el mundo en interior, exterior y periferia. Estos muros, tanto reales como mentales, brindan seguridad al limitar el territorio desconocido, manteniendo fuera las amenazas, pero también lo prometedor. Tal solución trae consigo nuevos problemas, como la demonización del otro o el riesgo del autoritarismo y la corrupción. El objetivo de este escrito es analizar los fenómenos relativos a los muros de SNK, particularmente, cómo afectan a sus personajes y a su vez describen una realidad psicológica más allá de su mundo ficcional.

Palabras clave: *Shingeki no Kyojin*, muro, anime, otro, estudios del espacio.

Abstract

Shingeki no Kyojin (SNK) is an anime that has been celebrated by both general audiences and critics. Its narrative offers a polyphonic reflection on

human nature, in which walls play a major role. This paper hypothesizes that walls in *SNK* are analogous to *mental walls* that structure our conceptual and perceptual systems, organizing the world into interior, exterior and periphery. These walls, both real and mental, provide security by limiting the unknown territory, keeping out threats, but also the promising. Such solution brings with it new problems, such as the demonization of others or the risk of authoritarianism and corruption. The objective of this paper is to analyze the phenomena related to *SNK*'s walls, particularly how they affect its characters and describe a psychological reality beyond their fictional world.

Keywords: *Shingeki no Kyojin*, walls, anime, other, spatial literary studies.

1. Introducción

Durante las últimas décadas, la popularidad del anime ha aumentado y despertó el interés de un público cada vez mayor. Aunque el ámbito académico ha demorado en abordar el fenómeno, los trabajos de este tipo son cada vez más frecuentes (Seva Victoria, 2015). Por este motivo, el anime puede considerarse como parte del “canon no académico”, entendido como “aquellas obras no seleccionadas tradicionalmente por la academia y que no han sido objeto preferente de estudio” (Lluch, 2023, p. 351), un canon que “más que estudiado ha sido enjuiciado [a pesar de que son los libros] más editados, vendidos y leídos” (p. 366). Coincidimos con Lluch en que es necesario que el entorno académico aborde obras reconocidas en otros ámbitos, “prescindiendo de los prejuicios de clase y de los enjuiciamientos subjetivos que, en ocasiones, solo buscan afianzar el ‘gusto legítimo’ frente al ‘popular’” (p. 351).

La tesis doctoral de Hernández Pérez, que estudia el *crossmedia* manga-anime-videojuegos, parte de una “visión desestructurada –eclectica si se prefiere– de la narrativa” (Hernández Pérez, 2013, p. 148), de forma que, según su formato, hay obras que se acercan en mayor o menor medida a la narratividad como cualidad. Por tal motivo, consideramos que es posible abordar el anime como fenómeno narrativo. Laura Montero Plata también ha realizado su tesis doctoral sobre este género ficcional, tomando como epígrafe inicial las siguientes palabras de Roberto Cueto:

Animación continúa siendo un rasgo marcado dentro del cine, una diferencia, una excentricidad o una fruslería. De alguna manera, siempre tendrá que justificar su presencia y su necesidad de unos estudios tan rigurosos y profundos como los que exige el “otro cine” (Montero Plata, 2011, p. 13).

En concordancia con ello, Antonio Horno López menciona lo siguiente para la justificación de su objeto de estudio:

[...] una de las mayores dificultades que nos hemos encontrado en el desarrollo de esta tesis doctoral, ha sido la escasez o falta de documentación académica, formal, con un contenido diferente al del usual entorno del cómic y sobre todo en castellano, referente a la animación japonesa [...]. Desafortunadamente, el anime es un tema concebido exclusiva y aparentemente para el ámbito del entretenimiento o del ocio, como mera distracción para los más jóvenes (2013, p. 7).

Estos tres doctorandos, pioneros en estudios sobre anime, estaban acertados en el hecho de que el fenómeno merecía ser abordado, y prueba de ello es que han surgido revistas como *The Journal of Anime and Manga Studies* (JAMS), repositorios como el *Anime and Manga Studies*¹, e incluso, en noviembre de 2024 se publicó *The Cambridge Companion to Manga and Anime* (Berndt, Ed., 2024).

En lo que respecta a la obra particular que abordaremos, *Shingeki no Kyojin* (SNK), ya en 2015, Seva Victoria advertía que “un éxito como el de *Ataque a los Titanes* sólo existe ‘una vez en una década’, por lo que acabamos de subirnos a una ola a la que le queda un largo recorrido” (Seva Victoria, 2015, p. 152). La autora se pregunta las razones del éxito de SNK, señalando que “ha conseguido lo que hacía mucho que no sucedía: que personas que no veían anime se aficionaran a esta serie” (p. 142). En este sentido, identifica como posibles causas una animación más realista y adulta que lo que se acostumbra, personajes profundos, un universo diegético complejo y coherente y, quizá lo más interesante, la superación de los límites demográficos de géneros tradicionales. Considera incorrecto categorizar a esta serie como *shōnen*, es decir, una historia de acción y aventuras dirigida a niños y jóvenes, y la enmarca dentro una tendencia de “las actuales obras

¹ Disponible en: <https://www.animemangastudies.com/>

[que] despuntan por temáticas variadas, dirigidas a grupos híbridos de espectadores” (p. 141), apelando a ambos géneros en vez de dirigirse solo a uno, “sabiendo ahondar en la acción y en las emociones por igual” (p. 144).

Como último antecedente, cabe mencionar el trabajo hermenéutico de Puche y Meo (2021), que aborda específicamente el muro como símbolo, comparando sus manifestaciones en *SNK*, *One Piece* y *Game of Thrones*. En concordancia con este trabajo, identifica cierta ambivalencia en los muros, retomando los aportes de Cirlot (1995, como se citó en Puche y Meo), que señala que el muro simboliza límite, impotencia y resistencia, pero a la vez ofrece protección (p. 127). También coincidimos en que las murallas son lo que nos separa del Otro. No obstante, su lectura, además de simbólica, es más bien social: los muros representan la estructura jerárquica de la sociedad de Paradis. En las páginas que siguen, abordaremos los muros como estructura psicológica, además de social.

2. Muros reales y muros mentales

Quizá sea fácil subestimar el impacto de los muros como tecnología humana. Sin embargo, “no ha habido ningún otro invento en la historia de la humanidad que haya desempeñado un papel más importante en la creación y en la configuración de las civilizaciones” (Frye, 2019, p. 21)². Quienes levantaron las primeras murallas lo hicieron por distintos “temores”: a los pueblos vecinos, a sus guerreros, a lo inexplorado (p. 17); porque “al otro lado de los muros hay muy pocas cosas con las que podamos identificarnos [...]. Los extraños que viven más allá de los muros suelen ser completos desconocidos” (p. 20). Con cada muro, el “mundo” se divide en dos: “A un lado de los muros estaban los constructores, que contaban con una historia iluminada por toda clase de géneros literarios. Al otro lado estaban los pueblos que no tenían historia de ninguna clase” (p. 75). Quien queda en el exterior, el otro, ha sido visto a lo largo y ancho del mundo como amenaza, pues en “Europa, Asia y el Norte de África, las crónicas

² Para un tratamiento en profundidad del rol de los muros en distintas civilizaciones, desde la Antigüedad hasta el S. XXI, véase Frye, D. (2019). *Muros. La civilización a través de sus fronteras*, Turner Publicaciones.

describían a los pueblos que vivían fuera de las murallas con los mismos términos: toscos, vulgares, resistentes, belicosos y agresivos, muy útiles como aliados pero terribles como enemigos” (p. 77).

Sin muros, la preocupación fundamental de una sociedad es “preparar a los jóvenes para la guerra” (p. 82). Los hombres se amurallaron por temor a los peligros externos, por un deseo de protección, y así superaron la eterna dicotomía de luchar o huir ante las amenazas (p. 271). Sin embargo, y adelantando nuestro tema de trabajo, esta gran invención trajo consigo nuevos conflictos. El interior amurallado corre el peligro de volverse corrupto o autoritario, como sucedió con los emperadores de China, Persia y Roma, despreciados por “sus onerosos tributos, por sus trabajos forzados, por sus indisciplinados mercenarios bárbaros, por su arrogancia y por sus caprichos. Los ciudadanos de esos tres imperios imaginaban a veces que podrían vivir mucho mejor bajo el dominio de los bárbaros” (p. 150). Pero hay un peligro más sutil, que tiene que ver con exterior, y es que, al construir murallas, como señala irónicamente Frye, “esperamos que el resto de los habitantes de este mundo se conviertan en seres tan civilizados como nosotros mismos” (p. 273). Este sentimiento de superioridad lleva a que el potencial infinito del exterior desconocido sea rechazado por indiferencia, soberbia o temor.

Considerando la importancia histórica de los muros, describiremos su relevancia dentro de un mundo ficcional, a partir de la noción de que analizar un espacio literario es también analizar estructuras psicológicas.

Podría decirse que la literatura crea lugares, imágenes que se proyectan sobre la imaginación de cada lector. De esta forma, autor, texto y lector participan en un proceso semiótico que produce un espacio ficcional. El lenguaje es fundamental en este proceso y existen posiciones muy variadas al respecto de la relación entre literatura, lenguaje y realidad. Mencionaremos tres grandes posturas: 1) el lenguaje literario puede reflejar la realidad; 2) es una imitación, una ficción, una cosa en lugar de otra; 3) absorbe el mundo y lo re-crea (Sava, 2013, pp. 32-62). La última de estas concepciones implica una gran influencia de la mirada del autor sobre el espacio literario. En esta misma línea, el famoso experimento del “gorila

invisible”³ (Chabris y Simons, 2011) es una prueba de que nuestra atención, limitada como es, literalmente determina qué vemos y qué no.

Para dar una idea de la dimensión de esta limitación, cabe mencionar el hecho de que cada medio segundo nuestro cerebro reduce alrededor de 11 millones de bits de información que reciben nuestros sentidos a 16 bits que percibimos a través de nuestra consciencia (Nørretranders, 1998, pp. 126, 242). Es decir, nuestra cognición reduce radicalmente la complejidad infinita de la existencia, de forma que la literatura es, para el escritor, una forma de compartir la estrecha porción del universo que percibe. Y este proceso semiótico se completa con la mirada del lector, también reducida, que termina de dar sentido y forma al espacio literario en su imaginación.

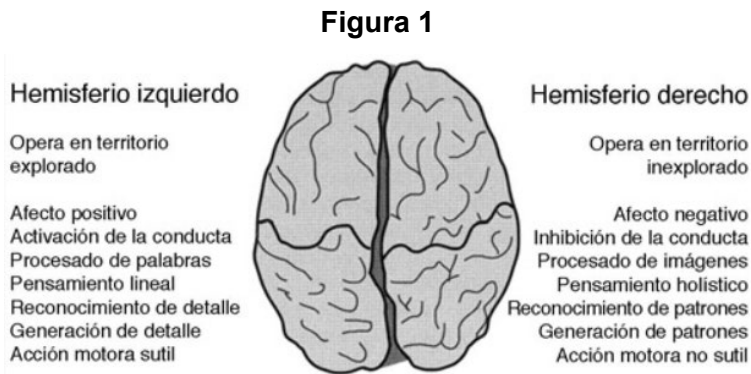
Gastón Bachelard planteó “la premisa de que la psique es un lugar” (Sava, 2013, p. 11) que se proyecta sobre espacios literarios análogos a las formas de la mente, porque “lo real no es sólo la realidad material circundante presente sino también aquella ya decantada en el espíritu del ser humano. Y ésta es la que puede convertirse en obra” (p. 59). Para Bachelard (2000), a través de la “ensoñación”, el artista desdibuja los límites entre la realidad exterior objetiva y su interioridad subjetiva, creando un “espacio poético” que se vuelve intersubjetivo a través del lenguaje.

Lingüísticamente, se sostiene el criterio de que “nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (Lakoff y Johnson, 1980, p. 39). Los muros son “metáforas de recipiente” (p. 67) porque contienen a la población y la protegen de las hostilidades del exterior. De esta forma, una muralla funciona como separación entre nosotros y ellos, entre yo y el otro.

En *SNK*, el tratamiento la otredad es complejo, pero en gran medida explícito. Por este motivo, intentaremos describir las principales nociones expuestas en la serie. Adelantemos que los muros pueden producir una demonización del otro a veces superada por una humanización, pero esto puede ser insuficiente para detener un conflicto entre grupos opuestos.

³ Los participantes deben contar pases de pelota entre jugadores con remeras de un color mientras otros distraen. Al finalizar se les pregunta por el gorila que pasó en la mitad del video y menos de la mitad lo habían visto.

Peterson (2000) plantea que nuestra percepción del mundo está compuesta por “tres elementos constitutivos, que tienden a manifestarse en patrones típicos de representación metafórica [...], *territorio inexplorado* [...], *territorio explorado* y el *proceso* que media entre [ambos]” (p. 24). El planteo adquiere solidez porque las evidencias mitológico-antropológicas son respaldadas con aportes de la neurofisiología. El más importante de ellos es que el desarrollo evolutivo del cerebro humano ha resultado en un hemisferio adaptado para interactuar con lo conocido y otro para lo desconocido (Figura 1).



Los hemisferios gemelos del cerebro y sus funciones

Nota. Tomado de Peterson (2020, p. 134)

Lo que responde de forma esperada es percibido como conocido y produce emociones positivas. Creamos muros, tanto reales como mentales, porque nos brindan certeza y seguridad, aunque sean limitantes: “Los muros proporcionan una barrera ante la irrupción repentina de lo desconocido y bloquean su avance”, y así se garantiza un entorno “predecible – anquilosante pero seguro–” (p. 355). Lo desconocido también es ambivalente, es amenaza y promesa al mismo tiempo, en concordancia con la “naturaleza ambivalente de la novedad” (p. 96). La amenaza produce ansiedad mientras que la promesa genera esperanzas.

Restringimos con muros lo desconocido porque es infinitamente complejo, e incluso podemos dejar de ver dichos muros. Esto se traslada a nuestra conducta, pues “actuamos hacia los demás y hacia nosotros mismos [...] de

una manera predecible y, por tanto, nos privamos a nosotros mismos de nuestro propio misterio” (p. 186). El problema de estas restricciones, creadas en busca de seguridad, es que el rechazo a lo desconocido tiende al autoritarismo, que es la imposición de una cosmovisión o territorio conocido mediante la fuerza.

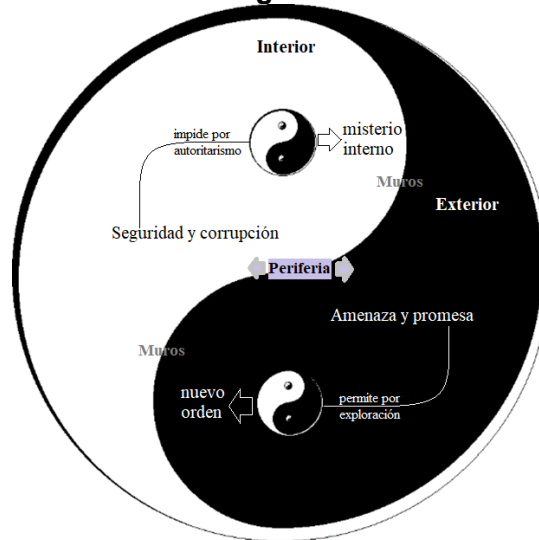
En suma, los muros han sido fundamentales en el desarrollo de las civilizaciones porque protegen a los ciudadanos de los peligros del exterior y permiten el cultivo de habilidades más allá de la capacidad para luchar. La psique es un lugar que se proyecta sobre el espacio literario y al hacerlo sus estructuras quedan plasmadas en ese mundo ficcional. Esto se logra mediante la ensoñación, que desdibuja momentáneamente el límite (o muro) entre la subjetividad del escritor y la materialidad objetiva del mundo externo; así, el autor absorbe el mundo externo y lo re-crea con las particularidades de su mirada. A nivel lingüístico, nuestro pensamiento funciona en gran medida a través de metáforas y los muros son un fenómeno que se manifiesta a través de metáforas contenedor, límite que separa al yo del otro. Por último, los muros en nuestros sistemas de percepción proporcionan un entorno conocido y seguro que puede volverse autoritario; y lo inexplorado, a pesar de ser amenazante, produce esperanzas porque tiene el potencial prometedor de lo desconocido.

El muro como realidad histórica, como proyección psíquica en un mundo ficcional y como parte de nuestros sistemas conceptuales (metafóricos y perceptivos), es la base teórica que nos permite plantear la hipótesis de este trabajo, que es la siguiente: los muros que rodean las ciudades de *Shingeki no Kyojin* son análogos a los *muros mentales* que estructuran la psiquis. Las murallas son una realidad material o ficcional que se corresponde con una realidad mental. Tanto los muros reales como los mentales son una solución, pero también un problema. Derribarlos no es un remedio, ni una posibilidad a nivel cognitivo, pero tampoco lo es encerrarse por completo en ellos, rechazando todo lo ajeno y desconocido. Esta naturaleza ambigua de los muros sugiere la necesidad de un equilibrio, un *aurea mediocritas*, para que estos nos beneficien más de lo que nos perjudican.

Para abordar *SNK*, hemos utilizado el símbolo de yin y yang como base para una propuesta de análisis (Figura 2), ya que su estructura reúne los aspectos

fundamentales del marco teórico propuesto: dos dimensiones opuestas (interior y exterior) separadas por una línea (muros) y el *sentido* se encuentra en el balance entre ambos (periferia). Es importante la *recursividad* del símbolo, pues en la seguridad del interior también se halla el misterio interno (lo desconocido dentro de lo conocido) y en el peligro del exterior existe la posibilidad de descubrir un nuevo orden (conocer lo desconocido). Dicha recursividad implica que, con el surgimiento de un nuevo orden por la interacción con lo desconocido, surgen las mismas características del orden previo: seguridad, pero bajo el peligro de corrupción y autoritarismo. También hemos señalado cómo la seguridad puede impedir el acercamiento al misterio interno por el autoritarismo, que niega el acceso a lo desconocido, y cómo se puede llegar a un nuevo orden a través de la exploración, que es la misión de la Legión de Reconocimiento, a la que pertenece el protagonista de nuestra obra.

Figura 2



Nota. Estructura arquetípica alrededor del muro. Elaboración propia.

Antes de adentrarnos en el análisis de *SNK* a partir de esta propuesta, veremos los elementos fundamentales de la serie y se expondrá un

resumen de la misma. Una vez hecho esto, se procederá a un análisis a partir de dos grandes conceptos, interior y exterior.

3. Sobre *Shingeki No Kyojin*

La obra

Hajime Isayama debutó en su carrera con el manga (historieta japonesa) de *SNK*, una obra que alcanzó el reconocimiento tanto del público masivo como de la crítica (Seva Victoria, 2015). En 2013, cuatro años después de la publicación del primer volumen, comenzó a emitirse el anime, que finalizó en 2023. El manga cuenta con 34 volúmenes y 139 capítulos, mientras que el anime consta de 89 episodios. La presente investigación ha sido realizada sobre el anime, no el manga.

La recepción de *SNK* ha resultado en la creación de otros productos que constituyen en su conjunto una obra *crossmedia* (Alonso González, 2015; Hernández Pérez, 2013), ya que se han publicado videojuegos, *crossovers*, películas *live-action*, *fanarts* y *fanfics*, por mencionar algunos ejemplos. Cabe mencionarse algo que el autor ha destacado en más de una ocasión: “había un 80% de probabilidades de que mi manga fuera cancelado” (Kodansha USA, 2023, 2m26s), por lo que su excelente recepción ha sido inesperada y es algo que agradece a cada lector. Dada la sensibilidad de algunos públicos, es razonable esta expectativa, teniendo en cuenta que el protagonista es un genocida. Por ello es destacable su voluntad creativa, no sacrificar la obra por temor al público.

La historia global de *SNK* es la siguiente. En la isla de Paradis viven los eldianos, quienes piensan que son los únicos sobrevivientes de la humanidad. Están encerrados entre muros que los protegen de los titanes del exterior, así ha sido durante más de un siglo. Pero esta seguridad llega a su fin cuando un titan colosal logra romper la entrada del muro externo. Con el tiempo, descubriremos que algunos humanos pueden transformarse a voluntad, estos son los titanes cambiantes. El colosal que atacó la muralla externa es un soldado de Marley, un país que teme la amenaza de los ciudadanos de Paradis, donde los eldianos han sido recluidos por el hombre que irguió sus muros. El rey fundador, Karl Fritz, utilizó los poderes del titán

de la familia real para construir una ciudad amurallada y borró los recuerdos sobre el exterior de sus ciudadanos con el objetivo de construir un paraíso, al menos ilusorio, para dar fin a largos años de guerras. Los titanes que asedian las murallas son en verdad eldianos residentes en Marley, transformados a modo de castigo, lo que llaman “enviarlos al paraíso” (T3E57). La etimología de “paraíso” se remonta al “indo-germánico *ghordo*, luego *garten*, que indica un espacio cerrado, protegido, con límites claramente definidos”⁴ (Vercelloni y Vercelloni, 2010, p. 11). El lenguaje religioso añade a *SNK* una dimensión de profundidad que merece ser investigada.

Isayama tiende una trampa a sus lectores y espectadores, no solo por engañarlos como a los ciudadanos de la isla, sino porque las primeras tres temporadas transcurren dentro de Paradis, de forma que se genera empatía con su situación, su cosmovisión, sus muros mentales. Pero esto cambia en la cuarta y última temporada, donde nos trasladamos, por momentos, al punto de vista de los marleyenses, que también tienen sus razones para actuar. Haciéndonos empatizar con dos grupos opuestos, surgen conflictos en torno a la culpa, la discriminación, la moral y el problema de si el fin justifica los medios, entre otros. El protagonista de esta historia, Eren, termina por hacerse con el poder del *retumbar*, que es la puesta en marcha de cientos de titanes colosales que estaban ocultos dentro de las murallas y caminan aplastando todo a su paso. De esta forma, extermina al 80% de la humanidad para proteger Paradis. Su plan era ser detenido por los propios eldianos, de forma que fueran los héroes del mundo, dando fin a un largo ciclo de discriminación. A pesar de que esto sucediera, la historia termina con el comienzo de otra guerra, sugiriendo que no es posible que los hombres dejen de luchar entre sí.

SNK no presenta solo una historia, sino un mundo con reglas que se van descubriendo junto con los acontecimientos. La modalidad literaria en esta ficción oscila entre la fantasía y la ciencia ficción, ya que los fenómenos sobrenaturales siguen una coherencia interna. Pensando los sistemas de magia como un *continuum* (Sanderson, 2007) en cuyos extremos están la magia dura, de reglas concretas, explícitas y coherentes, y la magia blanda,

⁴ Traducción propia.

de reglas imprecisas, la obra se acerca más a la magia dura. Lo más importante a tener en cuenta es que los titanes puros no tienen voluntad. Son eldianos, descendientes de Ymir, transformados en titanes. Cuando ella murió, su poder se repartió en nueve titanes cambiantes, que pueden volver a su forma humana voluntariamente. Cuando un titán puro devora a uno cambiante, puede transformarse a voluntad en hombre.

Antes de presentar un resumen detallado de la serie, adelantaremos algunos criterios que vinculan su contenido al marco teórico. La historia empieza cuando la amenaza externa vence la seguridad interna al romper las murallas. Los titanes, sin embargo, son prometedores, porque dominar sus poderes permite a Paradis una contraofensiva. Tanto el protagonista como la Legión, sector militar encargado del exterior, son motivados por la curiosidad y el proceso de descubrimiento de lo desconocido; mientras que la Policía, encargada del interior, padece problemas de corrupción y autoritarismo. En Marley, las explícitas referencias al nazismo evocan procesos de discriminación a través del sentido del asco y la demonización del otro. No obstante, tanto eldianos como marleyenses ven temblar sus muros mentales al interactuar y conocer al otro. Por último, Ymir, la primera titán, que entregó su poder al rey Fritz, vive en la *coordenada*, un lugar propio del “tiempo mítico” (Eliade, 1963), donde ha pasado una eternidad construyendo con arena cada titán que ha existido.

4. Shingeki no Kyojin: el mundo alrededor de los muros

El interior

El punto de partida de *SNK* es un mundo de un orden claro: dentro de las murallas hay seguridad y fuera está la amenaza imbatible de los titanes. La narración comienza en el momento en que ese orden cae por la ruptura de los muros (T1E1, T1E4)⁵. Pero los guerreros de Marley atacaron en busca de su propia seguridad. Isayama plantea implícitamente que, si la seguridad

⁵ Para ofrecer una lectura más fluida, las citas del anime se abreviarán como “T1E1”, en vez de “Temporada 1, Episodio 1”, y en las citas directas se añadirán marcas de tiempo para mayor precisión. Los episodios finales, “Especial 1 y 2” serán referidos como “Esp. 1 y 2”.

interna depende de eliminar las amenazas externas, el conflicto es inevitable.

En el Distrito Real, centro de Paradis, la corrupción debilita desde dentro la nación. Un joven recluta idealista confronta a policías que venden armas de contrabando. Recibe una paliza y casi es encarcelado (T1E23, 11m48s). El autoritarismo acompaña la corrupción mediante abusos de poder que se explican por la ilegitimidad del rey. De esta forma, la seguridad de Paradis pelagra por ataques externos y por su corrupción y autoritarismo internos.

Pero en el interior también existe el misterio, prometedor y peligroso, lo desconocido en lo conocido. El autoritarismo impide el acceso al misterio interno porque su objetivo es relegar lo desconocido al exterior de los muros, reales y mentales. Esto se ve en la prohibición de libros sobre el exterior o el secretismo de Grisha sobre su origen marleyense, información que pondría en peligro a su familia. La recursividad propuesta implica que lo desconocido y lo conocido tienen las mismas cualidades en el interior y en el exterior, solo varían sus proporciones: el interior es más seguro que amenazante y el exterior más peligroso que prometedor.

La Legión y la Policía representan reacciones opuestas ante lo desconocido. La Policía es hostil por temor a que derroquen su gobierno, mientras que la Legión actúa por curiosidad, con la esperanza de derrotar a los titanes. Una prohíbe libros sobre el exterior y la otra hace grandes sacrificios por obtener uno, el diario de Grisha. Estas actitudes están destinadas a confrontarse, porque no es posible protegerse con un muro y también derribarlo para ver qué hay del otro lado.

La Policía recurre al uso de la fuerza para mantener sus secretos. El pastor Nick, del *Culto del Muro*, es capturado (T2E26-E28), torturado y asesinado (T3E38) porque sabe que el rey es ilegítimo y que los muros están hechos de titanes. La Legión obtiene esta información engañando a uno de los torturadores (T3E39), por la Policía prohíbe sus expediciones al exterior, apresan a su comandante (T3E38) e intentan capturar a Eren e Historia. Para ello, han desarrollado *equipos de maniobras* ya no contra titanes sino contra humanos (T3E41). Esto es lo paradójico del autoritarismo, que busca imponer la seguridad a través de medios que la impiden, produciendo una amenaza interna, otra forma de recursividad. Sin embargo, con ayuda de

dos periodistas, la Legión expone al rey ilegítimo, lo que les gana el apoyo de la población (T3E41-E42). Este proceso define a la periferia: exponer la verdad oculta para contrarrestar el autoritarismo y la corrupción internos.

Desde la perspectiva de Marley, la seguridad de Paradis representa una amenaza. Atacaron porque deseaban el poder del titán fundador y temían una ofensiva, la promesa y amenaza típicas del exterior. Existe una interdependencia entre interior y exterior⁶ porque la sensación de seguridad solo es posible si no se teme un ataque externo, depende de cuánto se confía en las murallas. Así, podría asociarse la fortaleza de los muros a su entidad psicológica (muros mentales). Con murallas impenetrables desaparece el temor a lo desconocido, aunque sacrificando su riqueza. Eso fue Paradis por un siglo. Aun así, la seguridad absoluta no es satisfactoria. Como dijo Grisha sobre el deseo de Eren de ir al exterior: “a la curiosidad humana no puede detenerla nadie” (T4E79, 12m9s).

En *SNK* esta interdependencia interior-exterior es fundamental. El caso más notorio es el contacto con el diario de Grisha⁷ (T3E56). Se renueva la esperanza al descubrir otras civilizaciones humanas, pero las amenazas se vuelven más severas: “Ojalá solo tuviéramos que enfrentarnos a los monstruosos titanes. Pero el enemigo al que nos enfrentamos son otros seres humanos [...]. En otras palabras, es el mundo” (T3E58, 17m42s). Paradis se volvió insegura por descubrir la existencia de Marley. La nueva reina decide compartir todo con el pueblo: el engaño del rey, la naturaleza humana de los titanes y el ataque de los infiltrados (T3E59). Las respuestas son variadas, pero, sobre todo, “están confusos” (T3E59, 5m28s). Esta información significó la ruptura de los muros mentales creados por el rey fundador y la confusión es la respuesta natural a ello, como lo fue el pánico cuando los titanes vencieron las murallas e ingresaron a la ciudad. En el caso de Eren, el diario de Grisha le produjo una profunda decepción, motivación

⁶ La interdependencia interior-exterior puede relacionarse con los siguientes versos del Evangelio Apócrifo de Tomás (5:5): “Conoce lo que está enfrente de tu rostro y lo que se esconde de ti se te revelará».

⁷ Para tomar perspectiva del descubrimiento, puede pensarse en el cambio de rumbo histórico que significó el contacto de Europa con América en el siglo XV.

futura para el retumbar. Cuando la Legión llega al mar, el entusiasmo de Armin es contrastado por la tristeza de su amigo:

[Armin:] Tenías razón, Eren. Existe un enorme lago de agua salada que no se puede vaciar por completo. No me equivocaba [llora].

[Eren:] No. Es enorme.

[Armin:] Mira esto, Eren. Al otro lado de las murallas...

[Eren:] Está el mar. Y más allá del mar está la libertad. Toda mi vida creí que era cierto. Pero no es así. Más allá del mar lo que hay son enemigos (...). Si matamos a todos los enemigos del otro lado, ¿podremos ser libres? (T3E59, 20m14s).

El mar ha sido el mismo siempre, lo que ha cambiado es la mirada que le da significado. Eren sufre las consecuencias de reducir lo desconocido a una sola faceta: antes, promesa, ahora, peligro. Negar las amenazas es ingenuo mientras que negar lo prometedor es autoritario. Con esa decepción finaliza la 3ª temporada, y la 4ª y última se vuelve progresivamente polifónica (Bajtín, 2003) por el contraste de la perspectiva marleyense con la de Paradis.

Los eldianos que viven en Marley desean redimir a su etnia de los crímenes de sus antepasados. Esto requiere una concepción o muro mental de la culpa como fenómeno grupal y hereditario en vez de individual. Una discusión entre Kaya, nacida en Paradis, y Gabi, eldiana de Marley, trata explícitamente este tema. Kaya cuenta cómo su madre fue devorada frente a sus ojos mientras Gabi sostiene que lo merecía:

[Kaya:] ¿Qué hizo mi madre? ¿Qué hizo para que la odiaran tanto? [...]

[Gabi:] ¿Se olvidaron de todo? Los eldianos subyugaron al mundo con los titanes durante milenios. Robaron muchas culturas. ¡Les dieron niños indeseados! ¡Mataron a incontables inocentes! ¡No te hagas la víctima!

[Kaya:] Pero mi madre nació aquí. Ella no hizo nada de eso.

[Gabi:] Hace cien años sus antepasados cometieron crímenes atroces.

[Kaya:] ¿Hace cien años? ¿Y qué crimen cometimos nosotros? (T4E70, 17m22s).

La concepción de culpa grupal es autoritaria porque es un muro mental que niega lo prometedor en el otro y lo reduce a una amenaza, disolviendo al individuo en el grupo por temor: los responsables de la guerra no fueron quienes la llevaron a cabo sino su etnia, todos los “otros”.

Descubrir Marley desató una serie de cambios profundos en Paradis. La confusión inicial no logra resolverse y resurge el caos con su carácter ambivalente, otro caso de recursividad. La facción Jaeger asesina al general Zackly (T4E71) amenazando la seguridad, pero con la intención de apoyar a Eren, que restauraría la nación de Eldia, un signo de esperanza. Gracias a su apoyo, el joven se reúne con su hermanastro, lo que le permitiría llevar a cabo el retumbar⁸. Eren se consolida como el caos interno, es la mayor amenaza y promesa de Paradis; el retumbar es una guerra contra todo el mundo, pero la victoria los salvaría de nuevos ataques, al menos temporalmente.

Los muros permiten superar la dualidad “luchar o huir” (Frye, 2019, p. 271), pero si no logran mantener al enemigo en el exterior, se vuelve a ese estado primordial. En Paradis, el autoritarismo cobra una fuerza sin precedentes desde que temen un ataque de Marley. Quizá, cuando los muros reales no cumplen su función, las conductas autoritarias son un intento vano de reforzar los muros mentales en busca de seguridad⁹. Floch, a cargo de la facción Jaeger, es un claro ejemplo. Ordena a los reclutas golpear a su instructor hasta que no pueda levantarse (T4E74) y quien no lo hiciera iría preso. Bajo amenaza, los soldados deben pensar (o fingir pensar) como él o sufrir las consecuencias. Compartir sus muros mentales o ser vistos como adversarios.

Zeke es otro caso de autoritarismo por temor al enemigo. Su plan de eutanasia, la esterilización de los eldianos, significa sacrificar la descendencia de su etnia para la seguridad del mundo. Quizá sigue viendo desde los muros mentales de Marley y considera a los eldianos como amenaza externa, a pesar de ser uno de ellos. Pero el caso más notable es el de Eren, pues el retumbar busca la seguridad de Paradis a costa del resto de la humanidad. El sacrificio es, en proporción, mucho mayor. A pesar de

⁸ Eren heredó los poderes del titán fundador a través de su padre, que asesinó a la familia real para obtenerlos (T4E43). Su hermanastro, Zeke, es hijo de Dina Fritz, descendiente directa del rey, por lo que entrar en contacto con él le permitiría acceder a los poderes del titán fundador (T3E58) y activar el retumbar (T4E80).

⁹ Una futura línea de investigación podría explorar si la percepción de menor seguridad incrementa las conductas autoritarias.

dudar en repetidas ocasiones¹⁰, lleva a cabo el genocidio: “El retumbar no se detendrá. No dejaré el destino de Paradis en manos de la suerte. Seguiré avanzando” (Esp. 1, 42m23s).

Todo muro, real o mental, requiere el sacrificio de algo en pos de la seguridad, el dilema de si el fin justifica los medios. En *SNK*, hay tres casos ejemplares sobre el costo de la seguridad: para el rey fundador, el engaño de la población; para Zeke, esterilizar a los eldianos; y para Eren, un genocidio. Delimitar el interior significa reducir tanto la amenaza como la promesa del exterior. Cuando estos muros hacen ver lo externo solo como amenaza, el conflicto es inevitable, sobre todo si sucede lo mismo a ambos lados del muro. Aunque existan individuos como Armin, con la esperanza de resolver tales conflictos con el diálogo, en *SNK* se sugiere que las civilizaciones están destinadas a luchar entre sí. Se insiste en ello durante las escenas post-créditos, un *time-lapse* donde Mikasa visita la tumba de Eren, donde crece un árbol idéntico a donde Ymir consiguió sus poderes. Allí se suceden décadas de guerras cada vez más sofisticadas, hasta llegar a las bombas atómicas. La escena finaliza cuando un muchacho camina entre ruinas e ingresa al árbol como lo hizo Ymir, sugiriendo un eterno retorno, un ciclo de guerras del hombre contra el hombre, con o sin titanes, como un destino inevitable.

La complejidad de esta obra reside en el hecho de que la narrativa ha sido estructurada cuidadosamente para que todos los ataques fueran iniciados con la intención de buscar la propia seguridad, y el hecho de que los resultados sean completamente opuestos, es decir, la guerra, sugiere que Isayama identifica lo paradójico de esta conducta, o quizá, de la naturaleza humana.

Exterior

Los fenómenos sobre el exterior son fundamentales en *SNK* ya que el conflicto narrativo principal es qué sucede cuando se altera la división entre interior y exterior. Fuera de los muros están el peligro y la esperanza, y en

¹⁰ Un caso claro de arrepentimiento es cuando llora hablando con un niño que moriría por su culpa (Esp. 1).

concordancia con ello, el otro que vive en el exterior puede ser demonizado o humanizado.

Siguiendo la recursividad planteada, comenzaremos analizando el exterior en el interior. Frecuentemente, nuestro protagonista representa el misterio interno. Al transformarse por primera vez, el ejército quiere eliminarlo (T1E9), una respuesta natural luego de cien años de temor y hostilidad hacia los titanes. Afortunadamente, Armin logra transformar la mirada del ejército, sus muros mentales, para que vean lo prometedor del muchacho: como titán podría reparar las murallas. El comandante Pixis comprende tal oportunidad y lo defiende, pero Eren sería llevado a un juicio donde es tratado como un “monstruo” y queda a cargo de Levi, de la Legión (T1E14). Armin, Pixis y Levi son capaces de ver una esperanza que los demás no pueden concebir.

Como parte de la Legión, Eren participa de la 57va expedición al exterior, que fracasa por los ataques del titán hembra (T1E17-E20). Esta derrota desacredita a la Legión (T1E22) y otros sectores del ejército quieren eliminar al joven soldado, que no demostró su utilidad, su potencial prometedor, lo suficientemente rápido como para apaciguar el temor que producía. En la capital de Paradis, Eren terminaría por derrotar a la titán hembra (T1E23-E25), pero luchar entre cientos de civiles le planteó el dilema de si el fin justifica los medios, conflicto moral y filosófico presente en los principales nudos narrativos de la serie, incluyendo el retumbar.

Pero lo desconocido, además de temor, genera curiosidad. La maestría narrativa de Isayama tiene que ver con la dosificación de información. Por dar un ejemplo, cuando Eren fue capturado, logró dirigir titanes puros gracias a “la coordenada”, en palabras de sus captores Reiner y Bertholdt (T2E37, 13m11s). Diez capítulos después, los guerreros de Marley afirman que “la prioridad es recuperar la coordenada” (T3E47, 21m43s). Como Eren y la Legión, el espectador no sabrá qué es la coordenada hasta mucho después (T3E58, T4E78). Esto es atrapante porque hay un equilibrio entre expectativa y conocimiento. La dosificación de información evita aburrir o abrumar, por demasiada información conocida o desconocida, respectivamente.

Al exterior también pertenecen los sueños, entendidos como ideales poco definidos que no tienen certeza de volverse reales. Son parcialmente desconocidos, más una dirección que un lugar específico. Están asociados a un sentido vital por el cual vale la pena correr riesgos. La esperanza en contraposición a la seguridad. A su vez, la seguridad nunca es absoluta, peligra por amenazas externas y por corrupción o autoritarismo internos, otra razón para buscar fuera lo prometedor. Una mercenaria, subordinada de Kenny, ilustra esta idea en un pequeño monólogo:

Lo que nos espera en este estrecho mundo si nos rendimos será peor que la muerte. Pero vivir encerrados en las murallas no es muy diferente. Hay un enemigo invencible que podría destruir la muralla y aniquilarnos en cualquier momento [...]. Nos unimos a Kenny para encontrarle sentido a este mundo y a nuestras vidas. En ese caso, creamos hasta el final en el sueño [...] de darle la vuelta al tablero (T3E43, 20m51s).

Aquí cabe mencionar que el exterior no es solo espacio, sino también tiempo, ya que el futuro es, por definición, desconocido. Esta idea parece estar representada en una escena que destaca por ser la única en blanco y negro. Cientos de marleyenses fueron acorralados entre un acantilado y el retumbar. Una madre cae al mar, pero su bebé no, y este permanece a color. Las personas hacen un pasamanos con el niño (Figura 3) y justo entonces Eren muere y se detiene el retumbar (Figura 4). Es posible afirmar que el bebé representaba la esperanza en el futuro desconocido, a pesar de que toda posibilidad racional de sobrevivir se había perdido.

Figuras 3 y 4



Nota. Pasamanos con un bebé y Fin del retumbar. Tomado de SNK (Esp. 2, 28m7s, 41m23s)

Otro aspecto positivo de lo desconocido es el deseo de libertad. Un diálogo de Armin con nuestro protagonista ilustra cómo el deseo de libertad puede apaciguar el temor ante las amenazas, en concordancia con la dualidad del exterior y sus respectivas reacciones emocionales. Eren debía ayudar a recuperar su ciudad natal y tenía miedo de no lograrlo:

[Armin:] ¿Alguna vez te asustaron los titanes, Eren? Lo normal es temerlos [...].

[Eren:] Me acordé del día que me enseñaste aquel libro [sobre el exterior]. Antes ni me planteaba qué había más allá de las murallas. Pasaba el día mirando el cielo y las nubes. Hasta que oí tus historias y te vi los ojos. Tú tenías un sueño maravilloso. Yo no tenía nada. Fue entonces cuando supe que no era libre. Unos seres desconocidos nos encerraron en una diminuta jaula. Al comprenderlo, no pude perdonárselo. No sé por qué, pero si es para recuperar la libertad... siento que aflora mi fuerza. Gracias. Ya estoy mejor. El próximo año estaremos viendo el mar por esta época (T3E50, 6m1s).

Si para Eren y Armin la libertad es la mayor motivación, para el comandante Erwin lo va a ser la curiosidad. Antes de embarcarse en una misión suicida, se da cuenta de que solo quería descubrir qué había en el sótano: “Acabé dando órdenes e inspirando a mis compañeros. ‘Entreguen su corazón por la humanidad’. Engañaba a mis compañeros. A mí mismo. Y ahora me alzo sobre una montaña de cadáveres. Y aun así solo pienso en ese sótano” (T3E51, 14m10s). Su sacrificio le permitió a la Legión cambiar el rumbo de la humanidad (T3E56-E57), pero no pudo saberlo, porque la periferia debe lidiar con la ambigüedad de lo desconocido.

Estos ejemplos ilustran cómo en *SNK* el aspecto positivo del exterior genera dos motivaciones que por momentos se solapan, el deseo de libertad y la curiosidad, cualidades que movilizan y estructuran la narrativa gracias a una dosificación de información muy cuidada.

A partir del descubrimiento de Marley (T3E57), los aspectos negativos del exterior toman protagonismo en la obra. Esta nación es comparable a la Alemania nazi: bandas distintivas, exclusión a través de metáforas del asco¹¹

¹¹ Sobre los juicios morales realizados a través de procesos fisiológico-cognitivos primitivos como el asco, véase Horberg et. al. (2009, pp. 963-976).

(“plaga”, “peste”, “asquerosos”), demonización del otro y responsabilización de una etnia por los problemas del mundo a partir de un sentido de culpa grupal.

La infancia de Grisha demuestra hasta dónde puede llegar un hombre autoritario. La seguridad del interior puede resultar agobiante; por eso Eren y Armin desearon conocer el mundo. El sargento Gross también quiso acercarse a lo desconocido, pero en vez de animarse a abrir sus muros para satisfacer su curiosidad o libertad, canalizó su deseo explorando la crueldad, su misterio interno, a costa de los eldianos. Y la demonización del otro es un muro que lo protege de la culpa:

¿Qué por qué lo hago? Porque es divertido. ¿Crees que estoy loco? Quiero ver la crueldad de los seres humanos. La paz es algo bueno. Pero siento que me falta algo que me haga sentir vivo. Vivir pensando que hoy podría ser el día de mi muerte. Así es como debe pensar todo ser vivo. Yo estoy preparado para recibir ese día. Porque afronto la crueldad del mundo e intento entenderla. Hice que los perros de mis hijos devoraran a tu hermana para educarlos [...]. Claro que no siento nada. Los asesinos son ustedes (T3E57, 18m22s).

Podemos ver en Gabi, eldiana residente en Marley, cómo la demonización de su propia etnia llega a un fin gracias a Blouse, quien le perdona la vida a pesar de haber asesinado a su hija, porque se trata tan solo de una niña (T4E72). En ese momento, ella entiende lo que expresó Solzhenitsyn al decir que “la frontera que separa el bien del mal no pasa entre los Estados, ni entre las clases sociales, ni entre los partidos, sino que cruza cada corazón humano” (Solzhenitsyn, 1973, p. 1294). Este fenómeno es la *humanización del otro*, reconocer las particularidades del individuo superando los prejuicios que implican los muros mentales. Tal humanización es posible solo si hay una demonización previa, hecho notable particularmente en la autodiscriminación de los eldianos de Marley. Antes de esta transformación, Gabi insistía en llevar el brazaletes que la identifica como eldiana, a pesar de estar en territorio enemigo: “¡Soy una eldiana buena! ¡Si me lo quitas [, al brazaletes], soy como esos demonios!” (T4E70, 3m40s).

Pero el aspecto negativo del exterior que más afecta esta historia es la desilusión de Eren. Perder la esperanza que había depositado fuera de los

muros terminaría siendo motivación para el retumbar, como admite entre lágrimas a un niño que sería aplastado:

Es para salvar la isla. Eldia [Paradis]. Pero eso no es todo. La realidad fuera de las murallas no era la del mundo con el que soñaba. No era el mundo que vimos Armin y yo en el libro. Descubrí que vivían humanos fuera de las murallas... y me decepcionaron. Por eso deseé... Deseé borrarlo todo. Lo siento. Lo siento. Lo siento. Lo siento mucho (Esp. 1, 6m10s).

Como hemos señalado previamente, a través del diario de su padre, Eren descubre los peligros del exterior. Los muros mentales fueron alterados y por eso el mar deja de ser prometedor y pasa a ser lo que está antes del enemigo¹². El problema surge al reducir el exterior a solo uno de sus aspectos, sin comprender que no existe un lugar completamente positivo o negativo. La reducción a amenaza conlleva conflictos con el otro y la reducción a promesa conlleva desilusión, que puede generar un profundo resentimiento. Armin ofrece otra perspectiva porque sostiene la esperanza tras descubrir Marley. Él sí comprende la ambigüedad del afuera: “no era el mundo con el que soñábamos. Pero... quiero creer que aún queda mundo en el exterior que desconocemos” (Esp. 1, 15m4s).

Con el retumbar, Eren sacrificó lo prometedor del exterior para eliminar sus amenazas. No obstante, expresa el criterio, fundamental en *SNK*, de que solo puede acceder a lo esperanzador quien sale de los muros voluntariamente y no forzado por otros:

Siempre hay algo que te impulsa a poner un pie en el infierno. La mayoría de veces no es por voluntad propia. Tu entorno te fuerza a hacerlo. Pero el infierno de quien se empuja a sí mismo es distinto. Ve lo que hay más allá de ese infierno. Puede que sea esperanza o puede que sea un nuevo infierno. Eso solo lo descubre quien continúa avanzando (T4E62, 21m14s).

Continuar avanzando es lo que define al titán de ataque. Cuando Kruger se lo entrega a Grisha (que se lo dará a Eren), le explica algo curioso: “Ese titán, fuera cuando fuera, avanzó en busca de la libertad. Peleó por la libertad. Se llama... Titán de ataque” (T3E58, 11m54s). En japonés, el nombre del titán

¹² “El mundo que ansiaba Eren, no existe; se da cuenta de que [...] no ha salido de la pequeña jaula en la que ha estado encerrado toda su vida, simplemente, ahora es más grande” (Jordi Maquiavello, 2023, 3m15s).

es *Shingeki no Kyojin*, título de la serie, aunque se ha traducido de otras formas. Los poderes del protagonista refieren a la tendencia a seguir avanzando hacia la libertad cueste lo que cueste. El hecho de que este sea el nombre de la obra significa que la distinción entre avanzar forzada o voluntariamente es fundamental para Isayama. Esa voluntad define a la periferia.

Avanzar, sin embargo, requiere sacrificios, no solo de seguridad, a veces también de la moral. Para que la Legión quiera atacarlo, Eren los insulta, denigra y golpea a Armin, que responde: “¿La libertad que querías era para lastimar a Mikasa? ¿Quién es el esclavo que se doblegó ante un desgraciado? [Zeke]” (T4E73, 8m2s). Libertad, pero para qué. Sus poderes “terminaron restringiéndolo” (Chirumiru, 2023) porque la libertad está limitada por la estructura de la realidad, que no admite ni seguridad ni esperanza sin conflictos, y porque sus muros mentales le hacen ver el mundo como un lugar cruel que no le deja otra alternativa más que el retumbar. En su última conversación con Armin, el muchacho le admite a su amigo: “tenías razón. Soy... un esclavo de la libertad” (Esp. 2, 1h4m57s). Los conflictos internos de Eren lo hacen un personaje contradictorio, pero no por ello inconsecuente, y por eso puede suscitar admiración y decepción al mismo tiempo. Su determinación para avanzar y su predisposición al sacrificio son opacados por las justificaciones que lo hacen utilizar medios cuestionables para sus fines¹³.

En cuanto al retumbar, es una amenaza externa para todo el mundo. Como consecuencia, donde antes había conflictos, se formó un interior cohesionado, otra manifestación de la interdependencia exterior-interior. Con la esperanza de defenderse del enemigo, las naciones superan sus muros mentales para contraatacar (T4E87). Este fenómeno, “el enemigo de mi enemigo es mi amigo”, también surge cuando Marley invade Paradis, pues la Legión, que había luchado por capturar a Eren, pelea junto con él (T4E76).

¹³ El personaje de Eren como portador de poderes extraordinarios utilizados como un medio cuestionable para el fin de proteger su nación recuerda a otros personajes literarios como Rashek “Lord Legislador” (*Nacidos de la Bruma*, de Brandon Sanderson), Leto II Atreides “Dios Emperador” (*Dune*, de Frank Herbert) y Taravangian (*El archivo de las tormentas*, de Brandon Sanderson).

El clímax narrativo del retumbar coincide con un clímax teórico, porque los muros mentales caen junto con las murallas de Paradis, lo que se evidencia en distintas subtramas: la transformación de Gabi; los soldados de Paradis luchando junto con Marley para detener a Eren; los guerreros infiltrados reunidos con la Legión; y los propios eldianos deteniendo a Eren, específicamente Mikasa, que pasó su vida protegiéndolo y es quien finalmente le quita la vida (Esp. 2). Este desenlace es también una profecía autocumplida: el plan fue posible por la capacidad del titán de ataque de transmitir recuerdos del futuro a sus portadores (T3E58, T4E79). Eren, adulto, manipuló a su padre para que robara el poder de la familia real (T4E79). Más grave aún, desvió al titán que devoró a su madre, para que aquel niño quisiera vengarla y buscara salir al exterior (Esp. 2), lo que lo convierte en su propia víctima y victimario. Isayama “siempre quiso cambiar el final”, pero estaba atado a su plan inicial, “y así el manga se convirtió en una forma de arte muy restrictiva para mí, similar a cómo los poderes masivos que Eren adquirió terminaron restringiéndolo” (Chirumiru, 2023).

A pesar de todo, la motivación de Eren no es únicamente la destrucción de lo externo. Identificamos al menos tres motivos principales para activar el retumbar: 1) el resentimiento por la muerte de su madre, aunque él mismo la haya causado; 2) proteger a sus seres queridos, aunque ellos estén en contra de sus medios para hacerlo y 3) la desilusión que le produjo el exterior. El retumbar es la libertad solitaria que ha conseguido Eren en contra del mundo entero. Debía ser magnífico, pero fue catastrófico. Su libertad pertenece más al autoritarismo interno que a la esperanza del exterior. Derribó los muros de Paradis, pero sigue encerrado en ellos, pues son la línea que separa a quienes serán masacrados de quienes serán protegidos. No obstante, intenta convencerse de haber cumplido su sueño. Mientras flota sobre nubes imaginarias que se superponen a cientos de cadáveres, la trágica realidad, se dice:

Desde que nací, siempre tuve una muralla adelante. Agua llameante, tierras heladas, arena blanca como la nieve [imágenes del libro de Armin]. Para poder ver eso tienes que ser el hombre más libre del mundo. Esto es... la libertad. Por fin llegué hasta aquí. ¿Verdad, Armin? (Esp. 1, 10m14s).

Eren intenta, sin éxito, recuperar la ilusión que había perdido. Cabe señalar que conservó la libertad como ideal a pesar de todo. Por ello, aunque quería ser detenido por la Legión, los deja actuar libremente: “Le arrebataré la libertad al mundo para conseguir la mía. Pero a ustedes no les quitaré nada. Ustedes son libres. Son libres de defender la libertad del mundo. Yo soy libre de seguir adelante. Mientras ninguno ceda, chocaremos irremediabilmente. Solo tenemos una cosa que hacer. Luchar” (Esp. 1, 43m27s). Este “chocar irremediabilmente” es lo que se muestra en las escenas post-créditos, y es, en esencia, el conflicto que plantea Isayama con su obra: cuando dos grupos separados por muros están opuestos entre sí, y cada uno es visto como una amenaza por el otro, el enfrentamiento y la guerra son el único final posible.

5. Conclusiones

Hemos señalado que la literatura como proyección de una realidad psicológica crea espacios semióticamente intersubjetivos a través de la ensoñación. En este proceso, las limitaciones (muros) de la mirada del autor y del lector reducen el mundo, lo absorben y lo recrean, resultando en un espacio literario, una realidad “ya decantada en el espíritu del ser humano” (Sava, 2013, p. 59). *SNK* presta especial atención a los muros, un objeto real y mental que separa el yo del otro, estructurando el universo en interior, exterior y periferia (el proceso que media entre ambos). Los muros han dado forma a las civilizaciones a lo largo de la historia y a su vez reflejan estructuras mentales. A nivel cognitivo, lo conocido y lo desconocido producen reacciones afectivas complementarias: la seguridad interna es reconfortante y agobiante, mientras que el exterior produce temor y esperanza.

Con su obra, Isayama pone a sus lectores y espectadores en la situación de empatizar con dos grupos opuestos por muros, cuya integridad depende de atacar al otro, incluso luego de reconocer que sus enemigos son tan humanos como ellos mismos. La tensión narrativa se logra a través de una cuidadosa dosificación de información y por profundos conflictos morales como el dilema de si el fin justifica los medios. Cada ataque es realizado por un bien mayor como justificación que obliga al individuo a tomar decisiones a veces en contra de sí mismo, como Eren, que sacrifica a su madre y su propia vida para realizar el retumbar. Para que sea posible la seguridad

dentro de los muros, se reducen las amenazas limitando el exterior, pero junto con ello se limita lo prometedor de lo desconocido. Este fenómeno es llevado al extremo, de forma que la seguridad siempre tiene un gran costo: un engaño masivo, una eutanasia o un genocidio.

Hemos visto que existe una interdependencia conceptual entre interior y exterior. Así, cuando la Legión descubre la existencia de Marley, Paradis se vuelve más insegura. La recursividad planteada implica que interior y exterior tienen las mismas características, solo varían en su proporción, pues uno es más seguro que amenazante y viceversa. La corrupción y el autoritarismo, presentes tanto en Paradis (por la Policía) como en Marley (por sus similitudes con el nazismo), son combatidos por el proceso de acercarse a lo desconocido, encabezado por la Legión. Eren es frecuentemente el misterio interno, prometedor y amenazante como lo externo. Y aunque el retumbar detuviera los ataques durante un tiempo, las escenas post-créditos muestran el conflicto bélico como inevitable. En suma, *Shingeki no Kyojin* es una reflexión sobre cómo los muros protegen tanto como limitan y pueden producir ceguera, conduciendo a la guerra cuando ambos lados de los muros ven al otro como una amenaza. El genocidio de Eren no bastó para detener la naturaleza conflictiva del hombre. Este desenlace puede resultar trágico, pero la obra de Isayama es un diálogo polifónico donde participan tanto la esperanza como la desilusión, lo sombrío y lo luminoso, dando forma a una reflexión amplia y profunda sobre la naturaleza humana.

La escasez bibliográfica sobre el anime en general y *SNK* en particular ofrece un gran potencial para investigaciones futuras. En relación con los muros, sería interesante ahondar en las particularidades de la periferia, compuesta por quienes median entre interior y exterior. A su vez, la alteración de muros mentales atraviesa a muchos personajes que desarrollan procesos de demonización y humanización del otro. Paradójicamente, esa humanización puede ser insuficiente para detener enfrentamientos con el otro. El personaje de Eren y sus conflictos internos merecen un análisis en profundidad, como también la esclavitud voluntaria de Ymir, ya que posee los poderes de un dios, pero continúa sirviendo a su rey. Otros posibles temas de investigación son la recepción, la animación y la música, el sentido de la vida en el sacrificio por el otro, los paralelismos con la Alemania nazi y

el sentido del asco, el mito y sus posibles fuentes, el lenguaje religioso, el tratamiento de la diégesis y las alteraciones del tiempo, los fenómenos de traducción, la preocupación de cancelación de Isayama y trabajos comparativos sobre los muros o sobre el protagonista de la obra.

Referencias

- Alonso González, M. (2015). La narrativa crossmedia en las producciones de ficción de los grupos Atresmedia y Mediaset España, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (54), 194-207.
- Anónimo. (s.f.). Ev de Tomás – El quinto evangelio.
https://mercaba.org/FICHAS/Religion/evangelio_según_el_apóstol_tomas.htm
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio* (Trad. E. de Champourcin). Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski* (Trad. T. Bubnova). Fondo de Cultura Económica.
- Berndt, J. (Ed.) (2024). *The Cambridge Companion to Manga and Anime*. Cambridge University Press.
- Chabris, C. y Simons, D. (2011). *El gorila invisible: y otras maneras en las que nuestra intuición nos engaña* (Trad. Gabriela Ferrari). Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 2010)
- Chirumiru. (8 de noviembre de 2023). El autor de Shingeki no Kyojin siempre quiso cambiar el final, *Kudasai*.
<https://somoskudasai.com/noticias/cultura-otaku/el-autor-de-shingeki-no-kyojin-siempre-quiso-cambiar-el-final/>
- Eliade, M. (1963). *Mito y realidad*, (Trad. L. Gil). Labor.
- Frye, D. (2019). *Muros. La civilización a través de sus fronteras* (Trad. E. Jordá). Turner Publicaciones.
- Hernández Pérez, M. (2013). *La Narrativa Cross-Media en el Ámbito de la Industria Japonesa del Entretenimiento: Estudio del Manga, el Anime y los Videojuegos* [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia]. <https://portalinvestigacion.um.es/documentos/63bc33393035a915c707be87?lang=fr>
- Horberg, E J.; Oveis, C.; Keltner, D. y Cohen, A. B. (2009). Disgust and the moralization of purity, *Journal of Personality and Social Psychology* 2009, 97 (6), 963–976.
<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/19968413/>
- Horno López, A. (2013). *Animación japonesa. Análisis de series de anime actuales* [Tesis de doctorado, Universidad de Granada]. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/34010>
- Isayama, H., Kawahubo, S., Kodansha, Production I.G., MAPPA. (2013 – 2023). *Shingeki no Kyojin* [Serie de Televisión]. NHK General TV.
- Jordi Maquiavello (7 de noviembre de 2023). *POR QUÉ el FINAL de ATTACK ON TITAN es PERFECTO | Análisis* [Archivo de video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=l-PlcwE9SIE&ab_channel=JordiMaquiavello
- Kodansha USA. (28 de abril de 2023). *Attack on Titan panel with the creator Hajime Isayama [Anime NYC 2022]* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=jf8CzU00ZeQ>

- Lakoff, G. y Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*, (Trad. C. González Marín). Ediciones Cátedra.
- Lluch, G. (2023). El canon literario no académico: propuesta metodológica para su estudio, en *Revista de Literatura*, LXXXV (170), 349-370. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2023.02.014>
- Montero Plata, L. (2011). *La construcción de la identidad de Hayao Miyazaki: memoria, fantasía y didáctica* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid].
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/10320?show=full>
- Nørretranders, T. (1998). *The user illusion. Cutting consciousness down to size*, (Trad. al inglés de Jonathan Sydenham). Viking.
- Peterson, J. B. (2020). *Mapas de sentidos: la arquitectura de la creencia* (Trad. J. J. Estrella González). Editorial Planeta.
- Puche, M. P. y Meo, A. L. (2021). Representaciones simbólicas de las otredades y la construcción del espacio. Aproximaciones a un análisis comparativo de *Game of Thrones*, *Shingeki no Kyojin* y *One Piece*, en A. M. Santa Cruz (Ed.), *Juego de Tronos: Un diálogo con la Historia (y las Humanidades)* (pp.123-140). Editorial UCA.
- Sanderson, B. (febrero de 2007). *Sanderson's First Law*. Dragonsteel. The worlds of Brandon Sanderson.
<https://www.brandonsanderson.com/sandersons-first-law/>
- Sava, M. (2013). *Ciudades reales, ciudades imaginarias a través de la ficción (Bucarest y Madrid)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense.
- Seva Victoria, C. L. (2015). El verdadero ataque de los titanes: la combinación ganadora internacional de *Shingeki no Kyojin*, en *Con A de Animación* (5). <https://doi.org/10.4995/caa.2015.3539>
- Solzhenitsyn, A. (1973). *Archipiélago Gulag* (Trad. L. R. Martínez, L. Gabriel y V. Lamsdorff). Trivilius.
- Vercelloni, M. y Vercelloni, V. (2010). *Inventing the garden* (Trad. al inglés de J. Paul Getty Trust). The J. Paul Getty Museum.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 67-99


ISSN 0556-6134, EISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 19 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 07 MAY 2025

Intermedialidad, interdiscursividad y transculturalidad en *Las tinieblas de tu memoria negra* de Donato Ndongo-Bidyogo

*Intermediality, Interdiscursivity and Transculturality in Shadows of
your black memory by Donato Ndongo-Bidyogo*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.003>

Droh Joël Arnauld Keffa

Universidad Alassane Ouattara de Bouaké
República de Costa de Marfil

jojokeffa@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8802-1030>

Pedro Bayeme Bituga-Nchama

Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial
República de Guinea Ecuatorial

pedrobayeme@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-2310-5879>

Resumen

Entre el cruce y la mezcla con los medios, la novela se convierte en un cuerpo indeciso, heterogéneo e híbrido, perteneciente tanto al género novelesco como a la mediasfera. Este artículo analiza la escritura de *Las tinieblas de tu memoria negra* del escritor, historiador y periodista guineoecuadoriano Donato Ndongo-Bidyogo, con el fin de mostrar que se caracteriza por una estética barroca a partir de la cual se entrelaza la hibridación intergenérica. A la luz de un enfoque narratológico e intermedial, hemos destacado, por

un lado, el tipo de géneros mediáticos y genéricos insertados en el intertexto por el autor y la modalidad de discursos que remite a los segmentos narrativos diegéticos. Por otro lado, hemos resaltado los efectos, tanto negativos como positivos, de la transculturalidad en la “identidad raíz” del sujeto cultural africano.

Palabras clave: Intermedialidad, interdiscursividad, transculturalidad, Donato Ndongo-Bidyogo, novela hispanoguineana.

Abstract

Between the crossing and the mixing with the media, the novel becomes an indecisive, heterogeneous and hybrid body, belonging both to the novel genre and to the mediasphere. This article analyzes the writing of *Las tinieblas de tu memoria negra* by the Equatorial Guinean writer, historian and journalist Donato Ndongo-Bidyogo, in order to show that it is characterized by a baroque aesthetic from which intergeneric hybridization is interwoven. In the light of a narratological and intermedial approach, we have highlighted, on the one hand, the type of media genres and generic forms inserted in the intertext by the author and the modality of discourses that refers to the diegetic narrative segments. On the other hand, we have highlighted the effects, both negative and positive of transculturality on the “root identity” of the African cultural subject.

Keywords: Intermediality, interdiscursiveness, transculturality, Donato Ndongo-Bidyogo, Hispanoguinean novel.

Introducción

Ahora que todo pasa por tu memoria como una película vista
muchas veces mucho tiempo antes reconoce que nunca
hubieras sido nada sin ese regalito providencial
(Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 31)

Hablar de literatura hispanoguineana poscolonial, esto es, la literatura producida por los autores-creadores de Guinea Ecuatorial, único país hispanófono en África subsahariana, es sin un ápice de duda, referirse a uno de los que ha sabido promoverla desde años con su inefable compromiso literario. Se trata del guineoecuatoriano Donato Ndongo-Bidyogo, historiador, periodista, y autor de muchos exitosos libros entre los cuales se

destaca *Las tinieblas de tu memoria negra*. Su primera edición data de 1987 y fue publicada por el editorial los Fundamentos. Es un libro de gran calado dentro del ámbito de la literatura hispanoguineana, y es con razón que sigue cobrando más atención crítica y visibilidad lectora entre los estudiosos y académicos de esa rama. En ella, al igual que en la segunda edición publicada en 2009 por El Cobre que sirve de corpus para este análisis, el autor nos ha expresado la visión idealista de su mundo a través de su escritura que calificaríamos de “escritura zigzag”¹. Ya que retraza la tormentosa búsqueda de poder (Saber-conocimiento religioso) del niño-narrador-autor con motivo de ser sacerdote en su tóxica relación con los agentes del poder colonial español en su pueblo natal que son: don Ramón, un maestro africano y españolizado que se hace cargo de su educación escolar; los padres Ortiz, su padrino (guía religioso) encargado de educarle a base de la transmisión de los conocimientos culturales y católicos occidentales, y Remigio Echenagusia llamado “ojo picante” quien es el encargado del internado e igualmente responsable de su educación católica.

En esa “novela biográfica” (Keffa, 2024, p. 127), de tipo platoniano y analítico a través del cual se distribuye todo el material biográfico de su vida íntimo-personal, cabe añadir que Ndongo-Bidyogo critica no solo la colonización española y sus consecuencias en la actual Guinea Ecuatorial, sino también el modo operatorio de los agentes de las estructuras de poder tales como la escuela colonial, la Iglesia católica, el internado, a través de la voz narradora de un protagonista anónimo, víctima, observador, y anheloso de ser sacerdote como su padrino, el padre Ortiz. En contacto con esos agentes coloniales, el niño-narrador-autor, nos cuenta que fue manipulado, alienado, dominado, oprimido y explotado. Sin embargo, al tomar conciencia de su condición de sujeto subordinado en la edad de su plena

¹Al igual que la novela africana francófona o más bien marfileña que se ha tejido al partir del concepto “Nzassa” para remitir a una nueva forma de escritura moderna que se ha desplegado dentro de ella, como consecuencia de su neutralidad, esto, “un género sin género”: pensamos que la narrativa donatesca se inspira del mismo modelo, pero con orientaciones y toques estéticos distintos. De ahí nuestro concepto de “escritura zigzag” que se nota tanto a nivel de la arquitectura de su novela, la organización estructural, semántica, diegética (intertextual), como de la forma; y donde la intergenericidad, lo transmediático, las voces polifónicas y plurilingües, los estilos directos, indirectos, libres, etc.. confluyen, se confunden, se codean, se mezclan y estallan para dar lugar a una novela ambivalente y subjetiva.

madurez intelectual, y a través de sus dos crisis (religiosa e identitaria), descubre no solo su verdadera personalidad caracterológica y psicológica sino también la función de las estructuras de dominación que lideran. Ante esos descubrimientos que condicionan su deseo de libertad, el niño-narrador-autor, acaba rebelándose contra los garantes de esas instituciones de poder por dos motivos. Por un lado, para desasimilarse a través de su acto de rebeldía, y por otro, luchar por la afirmación de su identidad individual y colectiva y la reconstrucción de su país.

Todos esos detalles diegéticos nos muestran lo interesante que es leer *Las tinieblas de tu memoria negra*, tanto para reflexionar sobre la vida y sus dramas existenciales como para cuestionar su diégesis que se caracteriza por una estética barroca a partir de la cual se entrelaza una hibridación intergenérica. De ahí que surge la problemática siguiente: ¿cuáles son los procedimientos estéticos que dan cuenta de los modelos mediáticos/genéricos insertados en la diégesis de este libro? ¿cuál es la relación y la naturaleza de los discursos utilizados por el autor para concebir su obra? ¿cómo se visibiliza el efecto de la transculturalidad en la identidad raíz del niño- héroe-autor? El objetivo de este estudio consiste, por un lado, en conocer la naturaleza de las formas genéricas y mediáticas presentes en dicho libro, e identificar el tipo de discurso (argumentativo, informativo, directo, indirecto, etc) que han permitido al autor modelar la intriga de su historia. Y por otro, procurar saber los aportes, tanto positivos como negativos, de los valores culturales de ambas culturas con las que el niño-narrador-autor ha estado en contacto, y su consecuencia en la personalización o despersonalización de su identidad raíz. Con un enfoque narratológico e intermedial, destacaremos, por un lado, el tipo de géneros genéricos y mediáticos insertados en el intertexto por el autor y la modalidad de discursos que remite a los segmentos narrativos diegéticos, y por otro, los efectos, tanto negativos como positivos, de la transculturalidad en la “identidad raíz” del sujeto cultural africano poscolonial.

Las técnicas genéricas bajo el efecto del colaje/calco: del modelo periodístico al mediático

Si Kristeva (1978) subraya que “la “palabra literaria” no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias

escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual"(p. 188), de hecho, sería importante para la comprensión de este apartado entender tres conceptos fundamentales en torno a la infraestructura del corpus. Se trata de la intertextualidad, la intermedialidad y la hibridez. La primera significa que" todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble"(Kristeva, 1978, p. 190). Del mismo modo, se desprende de esta intertextualidad evocada por Kristeva, una metaficción:

La metaficción es la ficción autorreferencial. [...] La metaficción puede ser considerada como algo más que un recurso literario. Puede ser entendida como aquello que distingue a la modernidad narrativa[...].Puede ser considerada como una forma de intertextualidad, que es sin duda la estrategia productiva que define a los procesos semióticos de la cultura contemporánea. (Zavala, 2007, p. 741)

Según Müller (2000), la segunda tiene una relación intrínseca con la intertextualidad en la construcción de la novela en forma de palimpsesto:

Obviamente, existen muchas conexiones entre las nociones de intertextualidad e intermedialidad, pero la primera se utilizó casi exclusivamente para describir textos escritos. El concepto de intermedialidad es por tanto necesario y complementario en la medida en que apoya los procesos de producción de significado vinculados con las interacciones mediáticas.² (p. 106)

Esta intermedialidad que implica la relación de copresencia, de transposición, de integración e interdependencia entre distintas formas de expresión artísticas, tiene igualmente cuatro dimensiones que el mismo Müller (2000) resume a continuación:

1. la intermedialidad sintética, es decir, la fusión de varios medios en una intermedia, con sus connotaciones polémicas y revolucionarias (la obra de Dick Higgins, por ejemplo); 2. la intermedialidad formal o transmedial, o la

² Texto original: Évidemment, il y a beaucoup de rapports entre les notions d'intertextualité et d'intermedialité, mais la première servit presque exclusivement à décrire des textes écrits. Le concept d'intermedialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques.

búsqueda neoformalista de procesos formales (las publicaciones de Joachim Paech e Yvonne Spielmann); 3. intermedialidad transformacional, análisis de la re-representación de diferentes medios en un solo medio (las publicaciones de Maureen Turim); 4. intermedialidad ontológica, es decir como procesos que aún están presentes en los medios³. (p. 107)

En nuestro caso, sería analizar desde una perspectiva de la intermedialidad sintética el corpus de estudio que abarca “la pluralidad interna de cada medio e incluso, yendo un paso más allá, la mera condición de existencia de cualquier medio” (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017, p. 9).

En cuanto al tercer concepto, cabe subrayar que la hibridez o hibridación, fue un concepto propuesto por García Canclini (1990) quien lo prefiere al del “sincretismo” o “mestizaje” ya que “[...]abarca diversas mezclas interculturales no solo las raciales a las que suele limitarse el “mestizaje” y porque permite incluir las formas modernas de *hibridación* mejor que el “sincretismo”, fórmula referida casi siempre a fusiones o de movimientos simbólicos tradicionales” (p. 15). Ello significa que la hibridez con García Canclini es un concepto aplicable a muchos órdenes, legitimando así la representación cultural de un pasado colonial fundacional (en este caso en las artes) donde se borran los conflictos, las opresiones y las exclusiones.

Esta misma hibridez es vista, por una parte, por Bhabha quien lo concibe como un elemento performativo y creador de las identidades, las de las minorías, que es visible no solo en la literatura sino también en las artes; y que abarca una ideología de compromiso cultural ligada a un proceso de negociación y de revolución identitarias, fuente del reconocimiento de la diferencia cultural:

La representación de la diferencia no debe ser leída apresuradamente como el reflejo de rasgos étnicos o culturales *ya dados* en las tablas fijas de la tradición. La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva

³ Texto original: 1. L'intermedialité synthétique, c'est-à-dire la fusion de plusieurs médias dans un intermédia, avec ses connotations polémiques et révolutionnaires (l'œuvre de Dick Higgins, par exemple); 2. L'intermedialité formelle ou transmédiatique, soit la recherche néoformaliste de procédés formels (les publications de Joachim Paech et d'Yvonne Spielmann); 3. L'intermedialité transformationnelle, analyse de la re-représentation de différents médias dans un média (les publications de Maureen Turim); 4. L'intermedialité ontologique, c'est-à-dire comme processus toujours présent dans les médias.

de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica. El “derecho” a significar desde la periferia del poder autorizado y el privilegio no depende de la persistencia de la tradición; recurre al poder de la tradición para reinscribirse mediante las condiciones de contingencia y contradictoriedad que están al servicio de las vidas de los que están ‘en la minoría’. (2002, p. 19)

Por otra, hay que notar que para Glissant, esta hibridez que se explica por un hecho colonial, nace de un sistema de relación que él llama “una poética de la relación” a partir de la cual “toda identidad se despliega en una relación con el Otro” (Glissant, 2017, p. 45). También se fortalece con lo que llama la “identidad-raíz” que conlleva “el pensamiento de sí y del territorio, movilizado por el pensamiento del otro y del viaje” (Glissant, 2017, p. 178), para luego erosionarse en una búsqueda desenfrenada de identidad cultural y lingüística con el contacto del Otro en una “identidad-relación” que “celebra el pensamiento de la errancia y de la totalidad” (Glissant, 2017, p. 178) y que:

[...] se refuerza ante todo de manera implícita (‘mi raíz es la más fuerte’), luego se exporta explícitamente como valor (‘el ser vale por su raíz’), obligando a los pueblos visitados o conquistados a la larga y dolorosa búsqueda de una identidad que deberá, en primer lugar, oponerse a las desnaturalizaciones provocadas por el conquistador. (p. 51)

Ello muestra que la identidad no es permanencia y tiene capacidad de variación. Es por tal motivo que dicha “identidad raíz” que ya está afectada en su erosión asimiladora por la “identidad-relación” con la que el sujeto identitario colonial establece una relación de interdependencia, necesita aceptar lo que él llama igualmente desde una concepción política “el derecho a la opacidad” o “derecho a la diferencia”. Esto consiste no solamente en su expresión de libertad racial, cultural y lingüística, sino también en la aceptación de que el pensamiento del Otro resulta estéril sin lo Otro del pensamiento, lo que implica “concebir que el mundo no es un bloque y que no hay única verdad, la mía. Pero el pensamiento del Otro puede habitarme sin ser movilizado en mi errancia, sin que me “distancie”, sin que me cambie a mí mismo. Es un principio ético, que basta no desobedecer” (Glissant, 2017, p. 188).

Este principio ético de no dejarse únicamente habitar por la cultura colonial y el pensamiento del Otro, y de hecho, trocar su identidad raíz en su errancia migratoria en España, ha conducido a Donato Ndongo-Bidyogo a concebir *Las tinieblas de tu memoria negra*. Su ambición es crear una nueva narrativa moderna que es forjada por la oralidad africana, o sea, guineoecuatorial, y ligada a una nueva escritura estética. Haciendo de su primera novela, una novela-película o cinenovela, que se inspira no solo de su biografía novelada sino también de típicas técnicas anacrónicas y sonoras como por ejemplo las onomatopeyas, el *flashback*, la prolepsis o la confesión, etc. Esto le sirve para que sus lectores-espectadores resientan muchas emociones a través de su lectura(pantalla escrita) de cada secuencia narrativa de su drama vivencial junto con los colonizadores españoles, primero como niño y luego como adulto, en su búsqueda de poder (sacerdocio) y su inserción socioprofesional en su país tras sus estudios en Salamanca.

Su ambición metafictional posmoderna al convertir *Las tinieblas de tu memoria negra* en una novela-película(metacine) justifica igualmente que nuestra lectura nos lleve al cruce de una filosofía del lenguaje que se teje a partir del diálogo genérico y la mezcla con lo intermediático, donde dicha novela asume una función ambivalente, transgresiva, polimórfica y polifónica. Y es con razón que Bakhtine (1978) afirma que “la novela en su conjunto es un fenómeno pluriestético, plurilingual y plurivocal. El analista se encuentra con ciertas unidades estilísticas heterogéneas, a veces están en niveles lingüísticos diferentes y sujetas a diversas reglas estilísticas”⁴ (p. 87). De ahí la problemática de la intergenericidad, como bien lo subraya Blé (2016):

Una de las especificidades de la novela africana actual se manifiesta en la imbricación de los géneros. La cuestión de los géneros constituye, de hecho, un elemento heurístico polémico que plantea el problema de la

⁴ Texto original: Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. L'analyste y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes, se trouvant parfois sur des plans linguistiques différents et soumises à diverses règles stylistiques.

intergenericidad, es decir, las diversas formas de interacción entre categorías genéricas, canónicas o no.⁵ (p. 78)

En efecto, al igual que Blé, Jouve (2006) añade que “la deconstrucción de la narrativa clásica se debe en primer lugar a la conciencia de la naturaleza social del lenguaje: las formas literarias nunca son neutrales⁶” (p. 155), solo por ser estas plagadas de lo que llama Todorov (1996) «un sistema de géneros»:

En relación a la noción de literatura, es necesario introducir aquí otra noción genérica: la de «discurso». Se trata de la contrapartida estructural del concepto funcional de «uso» del lenguaje. ¿Por qué se hace necesario esta noción? Porque la lengua produce las frases a partir del vocabulario y de las reglas gramaticales. Ahora bien, las frases no son sino el punto de partida del funcionamiento discursivo: estas frases estarán articuladas entre sí y serán enunciadas dentro de un cierto contexto socio-cultural; se transformarán en enunciados y la lengua en discurso. Además, el discurso no es único sino múltiple, tanto en sus funciones como en sus formas: todo el mundo sabe que una carta íntima no puede reemplazar a un informe oficial, y que ambos no se escriben de la misma manera. Cualquier propiedad verbal, facultativa a nivel de la lengua, puede volverse obligatoria a nivel del discurso; la escogencia realizada por una sociedad, entre todas las codificaciones posibles del discurso, determina lo que llamaremos su ‘sistema de géneros’. (pp. 21-22)

A raíz de ello, se puede afirmar que se ha observado desde la intertextualidad una explosión de dicha novela mediante muchas técnicas narrativas que se codean, y que el autor ha infiltrado sutilmente bajo el efecto del calco en su texto escrito en español. Van desde el modelo genérico y discursivo que son perceptibles “por la vacilación de la hibridez genérica a la hibridez dialógica pasando por la hibridez espacio-temporal y

⁵ Texto original: L’une des spécificités des romans africains actuels se manifeste dans l’imbrication des genres. La question des genres constitue, de ce fait, un item heuristique polémique qui met de l’avant le problème de l’intergénéricité, c’est-à-dire les diverses formes d’interaction entre les catégories génériques, canoniques ou non.

⁶ Texto original: La déconstruction du récit classique tient d’abord à la prise de conscience de la nature sociale du langage: les formes littéraires ne sont jamais neutres.

lingüística⁷ (Keffa, 2024, p. 348), al modelo periodístico e intermedial. Desde donde nace el concepto de estratificación del lenguaje genérico del que habla Bakhtine (1978):

El lenguaje literario en sí mismo, hablado y escrito, siendo único no solo según sus índices generales, abstractamente lingüísticos, sino también según las formas de su interpretación, es estratificado y plurilingüe por su aspecto concreto, objetualmente semántico y expresivo. Esta estratificación es determinada sobre todo por los organismos específicos de los *géneros*. Tales y tales rasgos del lenguaje (lexicológicos, semánticos, sintácticos u otros) están estrechamente ligados a las intenciones y al sistema general de acentuación de tales y tales géneros: oratorios, periodísticos, literarios inferiores (folletín), diversos géneros de la gran literatura.⁸ (p. 110)

Esta estratificación del lenguaje narrativo que hace que la diégesis no pertenece a ningún género, justifica la utilización de la forma genérica por el autor. De hecho, vemos, por un lado, la convocación de la técnica del colaje que aparece a través de la imagen-foto a la hora de su salida para España:

y toda la gravedad de aquellos pensamientos se reflejaría ya para siempre en la foto que nos hicimos aquella mañana en almacenes Picocar, primer recordatorio de mi huida de la tierra, último testimonio de mi irreversible ascensión a las glorias de la nada. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p.168)

Y por otro, la carta epistolar cuya ambición no solo transgrede las normas narrativas occidentales, sino que convierte su relato en una especie de diario íntimo (correspondencia), como puede verse a través de su intercambio idílico con Ángeles “pienso si no escribiré esas cartas, en vez de para ti, para mi propia satisfacción, no sé, como un asidero para escapar de

⁷ Texto original: par le vacillement de l'hybridité générique à l'hybridité dialogique en passant par l'hybridité spatio-temporelle et linguistique.

⁸ Texto original: Le langage littéraire lui-même, parlé et écrit, étant unique non plus seulement d'après ses indices généraux, abstraitement linguistiques, mais d'après les formes de leur interprétation, est stratifié et plurilingue par son aspect concret, objectalement sémantique et expressif. Cette stratification est déterminée avant tout par les organismes spécifiques des *genres*. Tels ou tels traits du langage (lexicologique, sémantiques, syntaxiques ou autres) sont étroitement soudés aux intentions et au système général d'accentuation de tels ou tels genres : oratoires, journalistiques, littéraires inférieurs (roman-feuilleton), genres variés de la grande littérature.

esto”(Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 12). Aparte de ello, se ha notado la copresencia de una novela humorística infiltrada de forma disimulada con un enunciado extraño a través del lenguaje de su padre:

Haz algo no te cruce de los brazos un hombre no puede permanecer todo un día entero sin hacer nada útil, «osiosidad es madrre todos visios» (eso lo decía en su castellano [...] os van a entrar moscas no hacéis nada útil en todo el día desde que salís de la escuela solo esperando comer el que no «trabajaja» no come (en su castellano). (D. Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 76)

Lo cual es la construcción diegética híbrida y del polilingüismo que es para Bakhtine (1978) “un enunciado que, según sus índices gramaticales (sintácticos) y compositivos, pertenece únicamente al locutor, pero en el que, en realidad, se confunden dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, ‘dos lenguas’, dos perspectivas semánticas y sociológicas”⁹ (pp. 125-126); Con esta *motivación pseudo-objetiva* característica del estilo romanesco humorístico que se alimenta con “un juego multiforme de las fronteras de discursos, de lenguajes y perspectivas”¹⁰ (Bakhtine, 1978, p. 129), el autor introduce en su discurso informativo, parodias extrañas para dar risa al lector y presentar implícitamente el modo de expresión común de algunas clases sociales guineoecuatorianas.

Con la misma línea de su construcción diegética híbrida, se nota, además de ello, un artificio poético que le sirve para invocar el poder y la protección de sus antepasados en ese crucial momento de abdicación del oficio de sacerdote frente al viejo rector español:

[...] una luna grande, cálida, imagen milagrera de tu fortaleza ancestral, guía de tus noches oscuras allá, entonces, aquí, ahora, siempre, linterna leal que te convierte a veces en un hombre sin miedos. Hágase luz y la luz fue hecha: la claridad de la luna ha iluminado mi espíritu.(Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 16)

Ello prueba que su relato memorístico alberga no solo muchos géneros en contacto sino también muchas secuencias dialógicas. En efecto, cabe

⁹ Texto original: un énoncé qui d’après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux langues, deux perspectives sémantiques et sociologiques.

¹⁰ Texto original: un jeu multiforme des frontières des discours, des langages et des perspectives.

mencionar que al nivel discursivo/dialógico, notamos, por un lado, la presencia de citas, como la que hace el autor con referencia al padre de la negritud Senghor “guardados celosamente las tinieblas fieles de su memoria negra” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 9) para afirmar su pensamiento ideológico de revolucionario; y por otro, la de su padre cuando regresaba cansado del campo y que le veía con los brazos cruzados, lo que da muestra de una escritura transgresiva de tipo oral “«osiosidad es madrre todos visios» (eso lo decía así, en su castellano)” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 76). Asimismo, aparecen también las referencias/alusiones, como la que hace el autor al dictador español Franco durante su clase de español en su pueblo con el maestro don Ramón:

[...] con solo levantar la vista un poco por encima de la bien peinada cabeza de don Ramón te topabas con la rectilínea mirada del General Más joven de Europa, el Invicto Caudillo de España por la gracia de Dios, a cuyo conjuro os permitían romper filas al entrar y salir de la escuela. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 27)

Con ello, él nos muestra abiertamente su condición de sujetos-alumnos obedientes en esta atmósfera disfórica donde los niños se encontraban para aprender, lo que tiende a cuestionar la calidad marcial de la enseñanza que ese maestro les impartía. Junto a ello, surge igualmente la copresencia dentro del intertexto de esta novela, por un lado, de las leyendas, como la del guerrero abuelo Motulu me Mbenga y gran fundador de la tribu fang:

Te contaba como Motulu me Mbenga, tu bisabuelo, había venido a establecerse donde ahora vivíais, fundando el pueblo y poniéndolo bajo la protección de su animal totémico, el caimán: el caimán le había ayudado a cruzar el río Ntem al abuelo de tu padre, quien había sido vencido por los conquistadores franceses muchísimos años antes y había tenido que huir hacia el sur. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 96)

Y del diálogo público a modo de teatro con la didascalía que tiene madera de ser un “teleteatro” que pone en escena su rendición al oficio de sacerdote en el despacho del viejo rector, como sinónimo de su reconversión en abogado. Veamos a continuación este ejemplo:

Reverencia, África no necesita únicamente sacerdotes. En mi país—continué medroso, humilde— apenas hay médicos, ingenieros, abogados, qué sé yo....nativos. También eso es primordial, padre, para alcanzar

nuestra estabilidad, para nuestro progreso, para construirnos una nación. Ya me he dado cuenta de ello y [...]. Me atajó con un cierto destello de ira. —Tienes razón hijo mío; qué duda cabe todo eso es necesario. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 18)

Con el desdoblamiento de la voz narrativa, el narrador-autor da la palabra a sus personajes ficticios para que los lectores-espectadores tengan conciencia de su psicología. Y por otro, aparece un monolingüismo (diálogo privado) que le permite compartir con sus lectores-espectadores sus pensamientos psicológicos y analíticos de los acontecimientos ocurridos en el transcurso de su vida en el pueblo y con los españoles. Como por ejemplo la secuencia conversacional con su tía Te acerca de su circuncisión “quedé pensativo, y comprendí entonces algunas cosas, pero en seguida se me nubló la mente y ya no fui capaz de seguir pensando” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 42).

Esto crea en la diégesis “una ambigüedad de enunciación”¹¹ (Keffa, 2024, p. 351) que se intensifica no solo con una hibridez lingüística visible con la polifonía (voz narradora homodiegética, heterodiegética, autodiegética) “pero yo nunca tuve la ocasión de probar en mi carne la pedagogía expeditiva de don Ramon” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 24); “su boca exhalaba un indescriptible olor, mezcla de ajos, perejil y tabaco de pipa” (p. 11); “Eras considerado por todos como un niño listo y solo tú sabías que no lo eras” (p. 30). Estos ejemplos ponen en valor el aspecto heterogéneo del espacio narrativo, sobre todo, con la aparición del plurilingüismo con la lengua española “luchaba contra la calvicie” (p.11); el latín “*hoc est calix sanguinis meis novi et aeterni testamenti misterium fidei*” (p. 72); y el fang “que yo no traducía al fang porque tampoco yo sabía lo que estaba diciendo” (p. 101), que generan muchas realidades lingüísticas y sociales ambientadas en la novela. Es por ello que Bakhtine (1978) considera este plurilingüismo dentro de la dialogización novelesca como un campo diegético prosaico y extraño:

En la mayoría de los géneros poéticos (en el sentido estricto del término) la dialogización interna, como lo hemos dicho, no se utiliza de forma literaria; no entra en ‘el objeto estético’ de la obra, se filtra

¹¹ Texto original: une ambiguïté énonciatrice.

convencionalmente en el discurso poético. En la novela, no obstante, se convierte en uno de los aspectos claves del estilo prosaico, prestándose aquí a una elaboración literaria particular. Sin embargo, la dialogización interna, solo puede convertirse en esta fuerza creativa de la forma cuando las disensiones y contradicciones individuales son fecundadas por un plurilingüismo social en el que las armonías dialógicas susurran no en las cumbres semánticas del discurso (como en los géneros retóricos), sino que penetran en sus capas profundas, dialogando el lenguaje mismo y su visión del mundo (la forma interna del discurso) allí donde el diálogo de voces nace espontáneamente del diálogo social de los 'lenguajes', o el enunciado ajeno comienza a resonar como un lenguaje socialmente 'extraño'.¹² (p. 107)

Fuera de esas exigencias analíticas de la estratificación literaria del libro, tejida con el plurilingüismo y la plurivocidad a partir de los cuales el autor conserva "la unicidad de su personalidad de creador y la unicidad (de otro orden, es cierto) de su estilo"¹³ (Bakhtine, 1978, p. 119), hay que remarcar que dicha estratificación genérica está ligada a una estratificación de tipo *profesional*, es decir, la de la profesión del autor como periodista, lo cual se nota en su estilo de escritor que se alimenta de "esta estratificación del lenguaje de géneros, se entremezcla además con otra, a veces coincidente con ella, y otras divergente, la estratificación *profesional* del lenguaje (en sentido amplio): lenguaje del abogado, del médico, del comerciante, del político, del profesor, etc."¹⁴ (Bakhtine, 1978, p. 111). Animado pues de esta

¹² Texto original: Dans la plupart des genres poétiques (au sens étroit du terme) la dialogisation intérieure, comme nous l'avons dit, n'est pas utilisée de façon littéraire ; elle n'entre pas dans l'objet esthétique de l'œuvre, elle s'amortit conventionnellement dans le discours poétique. En revanche, dans le roman elle devient l'un des aspects capitaux du style prosaïque, se prête ici à une élaboration littéraire particulière. Or, la dialogisation intérieure, ne peut devenir cette force créatrice de forme que là où dissensions et contradictions individuelles sont fécondées par un plurilinguisme social ou les harmonies dialogiques bruissent non sur les sommets sémantiques du discours (comme dans les genres rhétoriques), mais pénètrent dans ses couches profondes, dialogisant le langage lui-même et sa vision du monde (la forme intérieure du discours) là où le dialogue des voix naît spontanément du dialogue social des « langues », ou l'énoncé d'autrui commence à resonner comme un langage socialement « étranger ».

¹³ Texto original: l'unité de sa personnalité de créateur et l'unicité (d'un autre ordre, il est vrai) de son style.

¹⁴ Texto original: À cette stratification du langage en genres s'en mêle de surcroît une autre, tantôt coïncidant avec lui, tantôt s'en écartant, la stratification *professionnelle* du langage (au sens large) : langage de l'avocat, du médecin, du commerçant, de l'homme politique, de l'instituteur, etc.

cultura de la verdad y de la honradez, el autor infiltra en su libro muchas huellas periodísticas, como, por ejemplo, la descripción de la entrevista/debate “entre dos personas, un entrevistado y otro entrevistador, con la finalidad de obtener información” (Hurtado Vargas y Alca Chamba, 2022, p. 63). Lo que sucede con la oposición entre el tío Abeso y el padre Ortiz para que él sacara la verdad por medio de su confrontación ideológica y psicológica sobre temas culturales como la sexualidad:

Dile que no puedo comprender cómo su Dios manda multiplicarse a los hombres para luego preferir a los que pasan por esta vida sin sembrar una sola semilla. ¿O es que los blancos tienen una magia especial para procrear sin tocar mujer? Entonces el padre hablaba muy deprisa en otro idioma que no era el español, con el rostro desencajado, repitiendo monótonamente una palabra breve y seca, que yo no podía trasladar al fang porque tampoco yo sabía lo que estaba diciendo. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 101)

Este estilo periodístico que “implica una aportación única de su visión del mundo, de su inspiración, de su capacidad de captación de la realidad” (Ruiz de la Cierva, 2012, p. 1739), permite al autor-periodista presentar al lector la cara de la verdad encarnada por el tío Abeso y la de la mentira enmascarada por la figura del padre Ortiz. Junto a ello, utiliza igualmente la estrategia de la pirámide invertida que:

Es una estructura invertida, donde la información más importante se encuentra al inicio y, consecuentemente, disminuye a medida que el párrafo contiene información menos trascendente. La pirámide invertida se constituye en una herramienta básica para el redactor, pues le permite ordenar y jerarquizar la información; de tal forma que, ubicará primero los hechos más importantes, captando la atención de los lectores. Además, esta estructura permitirá una redacción ágil y en tiempo real. (Hurtado Vargas y Alca Chamba, 2022, p. 42)

Es por ello que notamos una secuencialización de los capítulos de su libro, los cuales han sido invertidos “Cero-Nueve” (Ndongo-Bidyogo, 2009, pp. 11-174) y donde la información sobresaliente de su rebelión contra el viejo rector y su abandono del oficio de sacerdote, se condensa en el capítulo-

cero, como antetítulo o “relato *in extremis*”¹⁵ antes de seguir con el detalle de su drama. Con este género informativo con carácter noticioso y que copia sobre el modelo cinematográfico, el espacio diegético se vuelve anacrónico, lo que promueve una especie de abigarramiento que hace estallar la historia, dando una textura de lo impuro al texto, y haciendo del autor-narrador no solo un héroe sino también un testigo.

Con ese mismo género informativo, destacamos también el testimonio periodístico que:

[...] es una variante del género informativo y es resultado del diálogo entre el periodista y la fuente. A diferencia de la entrevista, su redacción será en tercera persona y contiene las declaraciones de un testigo del hecho noticioso, aquel que estuvo presente y fue parte del desarrollo de la noticia. (Hurtado Vargas y Alca Chamba, 2022, p. 67)

Esto se ve con la figura de su padre como observador del drama vivido por su hijo, pero que se escondía detrás de la estrategia de la máscara del débil, para que él aprendiera a ser un hombre de provecho. Se dio cuenta de ello más tarde con esta cita textual:

Y mi padre me miraba también amoroso, y yo comprendí entonces su papel, mi padre jamás había pactado con ellos para saber cómo deben ser tratados [...]; a través de su rostro grave y tierno que me decía sin hablarme que sí, hay que aguantar, hijo, para ser un hombre de provecho en la vida. (Ndongo-Bidyogo, 2009, pp. 142-143)

El intertexto del libro de Ndong-Bidyogo no solo está lleno de estratificaciones genéricas, periodísticas, sino también de formatos intermediáticos, o sea, que aparecen, por un lado, a través del cuadro, como el del dictador Franco, cuya imagen se encontraba pegada a la pared de la clase donde estudiaba el niño-narrador-autor:

Pero el Fundador no miraba directamente a mis ojos. Tenía una expresión tristona de contagiosa melancolía idealista, la cabeza ligeramente ladeada para que apreciáramos, y yo lo apreciaba, las bellísimas entradas que adornaban su bellísimo rostro, la camisa de amplias solapas abiertas que

¹⁵ Se comienza directamente por la situación final para contar más tarde qué es lo que ha llevado a ese desenlace.

dejaban entrever el impoluto pecho henchido de Generosidad.(2009, p. 28)

Y por otro, con la inserción de la música “mecido por las olas y por la tibia música de la guitarra de Oyeng” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 174). Lo cual se consideran como efracciones diegéticas que no dan ninguna paternidad literaria al texto ni a su autor:

Él utiliza, en cada momento de su obra, esta interpelación, de este diálogo de lenguajes, para permanecer, en el plano lingüístico, neutral, como « un tercero hombre » dentro de la disputa entre los otros dos (aunque ese tercero es tal vez parcial). Todas las formas que introducen a un narrador o a un presunto autor muestran, de una manera u otra, que el autor se libera de un lenguaje único, una liberación ligada a la relativización de los sistemas literarios y lingüísticos.¹⁶ (Bakhtine, 1978, p. 135)

Esta transgresión de los sistemas literarios y lingüísticos visibles en dicha novela que igualmente es vista como una “menipea” (Kristeva, 1978, p. 216), puede observarse a partir de la tipología del enunciado de los discursos dentro de su diégesis.

Sobre los interdiscursos diegéticos

Definiendo el discurso, Todorov (1996) afirma que:

Un discurso no está hecho de frases, sino de frases enunciadas, o más precisamente, de enunciados. Ahora bien, la interpretación del enunciado está determinada, por una parte, por la frase que uno enuncia, y por otra, por su enunciación misma. Esta enunciación incluye un locutor que enuncia, un destinatario a quien uno se dirige, un tiempo y un lugar, un discurso que precede y otro que sigue; en fin, un contexto de enunciación. En otros términos, un discurso es siempre y necesariamente un acto de habla. (p. 51)

¹⁶ Texto original : Il se sert, à tout moment de son œuvre, de cette interpellation, de ce dialogue des langages, afin de rester, sur le plan linguistique, comme neutre, comme «troisième homme» dans la dispute des deux autres (même si le troisième est peut-être partial). Toutes les formes introduisant un narrateur ou un auteur présumé montrent, d’une façon ou d’une autre, que l’auteur est libéré d’un langage unique, libération liée à la relativisation des systèmes littéraires et linguistiques.

A partir de esta categorización del discurso diegético como acto de habla, se le puede aplicar un análisis. Albaladejo Mayordomo (2005) define lo que es el análisis interdiscursivo:

A partir de la interdiscursividad propongo el análisis interdiscursivo, que se basa en una observación, en una descripción y en una explicación de la realidad discursiva que no solo no dejan al margen las relaciones entre los discursos, sino que les dan gran relevancia; asimismo, se basa en los distintos instrumentales teórico-analíticos que se ocupan de los discursos, en un planteamiento pluridisciplinar. (p. 30)

Y este instrumento teórico-analítico es lo que él llama la *Crítica transferencial*:

El análisis interdiscursivo contribuye al funcionamiento de una parte importante de la que llamo *Crítica transferencial*, la parte consistente en el análisis crítico-literario y crítico-discursivo basado en la utilización, en el análisis y en la explicación de los discursos literarios y de otras clases, de instrumentos y estrategias de análisis que son transferidas (y, si es necesario, adaptadas) desde otros ámbitos discursivos y epistemológicos. (Albaladejo Mayordomo, 2008, p. 267)

Para él, este espacio de relaciones de los discursos dentro de la diégesis, ha de ser diferenciada por la intertextualidad, aunque sea el lugar de la dimensión discursiva, esto es, donde se dan los diferentes tipos de discursos. Ello supone que los interdiscursos dentro de la intertextualidad tienen rasgos propios y característicos y que pueden vacilar dentro de la realidad discursiva “entre el discurso jurídico y el discurso literario, o entre el discurso literario y el discurso retórico” (Albaladejo Mayordomo, 2008, p. 259).

De hecho, para aplicar esa *crítica transferencial* al corpus y comprender los diferentes tipos de discursos que ambientan el relato memorístico de Ndongo-Bidyogo, nos focalizaremos en tres conceptos estructurales del pensamiento de Genette acerca de la configuración de la narración. Se trata de la postura del narrador-autor frente a su relato (distancia), los sucesos vividos por él, y del relato de las palabras. En efecto, cabe recordar que *Las tinieblas de tu memoria negra* es una novela-película, cronotópica, y biográfica de tipo platoniano y analítico. Siendo así su categoría

autobiográfica, la conciencia del hombre (el buscador) tiene “un carácter público, histórico y oficial”¹⁷ (Bakhtine, 1978, p. 285) y:

[...] está ligado a las formas estrictas de la metamorfosis mitológica. En su base está el cronotopo: «el camino de la vida del que busca el verdadero conocimiento». La vida de ese buscador se divide en periodos o estadios estrictamente delimitados. El camino pasa por la ignorancia segura de sí, por el escepticismo autocrítico y el autoconocimiento, hacia el conocimiento auténtico.¹⁸ (Bakhtine, 1978, pp. 278-279)

Es, pues, con esa plenitud del conocimiento auténtico que el autor ha concebido la trama diegética de su relato en el que aparecen muchas escenas interdiscursivas. A este respecto, hay que subrayar que los interdiscursos diegéticos son estrategias de las que se ha valido en la configuración del modo de su relato para no ser desenmascarado. Desde el punto de vista analítico de su libro, se ha visto que aparecen discursos transgresivos y polifónicos para la representación de la *mimesis* dentro de la *diégesis*, y mediante el cual “se esfuerza por dar la ilusión de que no es él quien habla, sino un tal personaje, si se trata de palabras pronunciadas: y esto es lo que Platón llama propiamente imitación o *mimesis*”¹⁹ (Genette, 1972, p. 252). Lo que fortalece su etiqueta de autor omnisciente o autodiegético.

Cabe señalar que, en dicha representación narrativa y mimética, el autor es “el médium por excelencia de la ilusión referencial, y por tanto del efecto mimético: es *una connotación de mimesis*”²⁰ (Genette, 1972, p. 255), la cual se caracteriza por un ejercicio de reescritura memorística y dramática en la que surge una constante presencia de su “yo” y cuyo papel es el de la

¹⁷ Texto original: un caractère public, historique, et national.

¹⁸ Texto original: est lié aux formes strictes de la métamorphose mythologique. A sa base se trouve un chronotope : la vie de celui qui cherche la vraie connaissance» L’existence de ce chercheur se subdivise en périodes strictement délimitées, ou degrés. Son chemin passe par une ignorance pleine d’assurance, un scepticisme autocritique et, au travers d’une connaissance de soi, parvient à la véritable connaissance.

¹⁹ Texto original: il s’efforce de donner l’illusion que ce n’est pas lui qui parle, mais tel personnage, s’il s’agit de paroles prononcées : et c’est ce que Platon nomme proprement l’imitation, ou *mimésis*.

²⁰ Texto original: le médium par excellence de l’illusion référentielle, et donc de l’effet mimétique: c’est un *connotateur de mimésis*.

observación, del aprendizaje y del discernimiento como bien lo afirma Genette:

La presencia del narrador es constante y de una intensidad completamente contraria a la regla «flaubertiana». Presencia del narrador como fuente, garante y organizador del relato, como analista, comentarista, como estilista (como «escritor», en el vocabulario de Marcel Muller) y, sobre todo —como lo sabemos— como productor de ‘metáforas’.²¹ (p. 257)

Y como productor del relato de su drama y el de su rebelión contra los colonizadores españoles, que va del “*showing*, pasando por el *telling*, al *talking*” (Genette, 1972, p. 257), Ndongo-Bidyogo, se convierte en un autor transgresor de la estructura narrativa y un focalizador narrativo (de tipo interno, externo, y cero). Lo confirma Genette (1972) a este respecto:

No diremos que este narrador deja que la historia se cuente aquí sola, y sería poco decir que la cuenta sin ninguna preocupación de desaparecer ante ella: no se trata de ella, sino de su «imagen», de su huella en la memoria. Esta huella, tan tardía, tan lejana, tan indirecta, es también la presencia misma. Hay en esta *intensidad mediada* una paradoja que, por supuesto, solo es tal según las normas de la teoría mimética: una transgresión decisiva, un rechazo puro y simple —y en el acto— de la oposición secular entre *diégesis* y *mimesis*.²² (p. 258)

Dentro de esta clara oposición de la *mimesis* a la *diégesis*, si queremos, “de un diálogo de estilo indirecto a un diálogo de estilo directo”²³ (Genette, 1972, p. 254), aparecen todos los estados de discursos de los personajes diegéticos presentes en *Las tinieblas de tu memoria negra*. Entre ellos, cabe

²¹ Texto original: La présence du narrateur y est constante, et d’une intensité tout à fait contraire à la règle «flaubertienne». Présence du narrateur comme source, garant et organisateur du récit, comme analyste, commentateur, comme styliste (comme «écrivain» dans le vocabulaire de Marcel Muller) et particulièrement—on le sait de reste—comme producteur de «métaphores».

²² Texto original: On ne dira pas que ce narrateur laisse ici l’histoire se raconter d’elle-même, et ce serait encore trop peu dire qu’il la raconte sans aucun souci de s’effacer devant elle: ce n’est pas d’elle qu’il s’agit, mais de son “image”, de sa trace dans la mémoire. Cette trace si tardive, si lointaine, si indirecte, c’est aussi la présence même. Il y a dans *cette intensité médiatisée* un paradoxe qui, bien évidemment, n’est tel que selon les normes de la théorie mimétique : une transgression décisive, un refus pur et simple—et en acte— de l’opposition millénaire entre *diégesis* et *mimesis*.

²³ Texto original: un dialogue au style indirect à un dialogue au style direct.

citar el “discurso narrativizado o relatado²⁴” (Genette, 1972, p. 262) que es un discurso que resume y asume el pensamiento ideológico del autor; como cuando él decide rebelarse contra el viejo rector para poner sus conocimientos intelectuales adquiridos en España al servicio de su pueblo, y reivindicar la afirmación de su identidad africana “ahora o nunca, ya estoy preparado para afrontarlo todo, que venga a mí el cáliz de mi salvación terrenal, recobrar mi identidad individual y mi identidad colectiva, no pasar por esta vida sin dejar un fruto duradero” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 16). Este discurso que es también, según Kristeva (1978) “*un discurso monológico* de tipo épico” (p. 206) y que, igualmente, se incluye en lo que es la palabra *directa*, o sea *denotativa* “es la palabra del autor, la palabra que anuncia, que expresa” (p. 201). Con ella, el autor influye de modo psicológico la conciencia del lector para que este entrevea su pensamiento de insumisión contra la manipulación emocional del viejo español.

Junto a ello, viene el discurso traspuesto de estilo indirecto en el que “el narrador no se limita a transponer las palabras en preposiciones subordinadas, sino que las condensa, las integra en su propio discurso y, por tanto, las *interpreta* en su propio estilo”²⁵ (Genette, 1972, p. 262). Es lo que hace majestuosamente el propio autor cuando transpone el discurso pronunciado por su padre:

[...]—todo esto lo he levantado con mi esfuerzo—decía mi padre, con orgullo y humildad, señalando sus fincas de cacao, sus fincas de café, y en él la mezcla se sintetizaba armoniosa— y solo espero que seáis dignos continuadores de esta obra empezada. No vayáis a ser como los hijos de esa parábola que malgastaron la herencia. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 110)

Con este discurso traspuesto de tipo indirecto que es también una paráfrasis, o más bien, según Kristeva (1978) una palabra *ambivalente* que existe solo porque el autor “explota el habla de otro sin topar con su pensamiento, para sus propios fines” (p. 201). De este modo, el autor cambia de voz narradora, de tiempo verbal, de pronombre para pasar

²⁴ Texto original: Le discours *narrativisé, ou raconté*.

²⁵ Texto original: le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en prépositions subordonnées, mais qu’il les condense, les intègre à son propre discours, et donc les interprète en son propre style.

desapercibido y no ser identificado como el responsable del acto narrativo. Lo cual es una estrategia discursiva que rompe con la monotonía de la narración mediante la presencia de la oralidad dentro de la escritura. Es sin duda, la idea de la transgresión del espacio diegético que le mueve igualmente a apropiarse de otro discurso de su padre, pero esta vez, con un estilo indirecto de tipo libre en que “hay la ausencia de verbo declarativo”²⁶ (Genette, 1972, p. 263). A este respecto, Kristeva (1978) atribuye esta categoría de discurso diegético dentro del relato a *la polémica interna oculta* que “se caracteriza por la influencia activa (es decir modificante) de la palabra de otro sobre la palabra del autor. Es el escritor quien “habla”, pero está constantemente presente un discurso extranjero en esa habla que él deforma” (p. 202).

A modo de ejemplo, podemos recordar la escena narrativa en la que el autor habla a través de la voz de su padre, la cual viene marcada por un rasgo lingüístico que perturba el funcionamiento metalingüístico del lenguaje. Citaremos esta enunciación en la que su padre le aconsejaba sobre la importancia del trabajo y del estudio para ser un hombre de provecho:

[...] por eso tenéis que trabajar y estudiar estudiad mucho que el mundo que viene será gobernado por los sabios otra clase de sabios no como los de antes estudiar y trabajar para ser hombres de provecho ‘el trrabajo diggnificarr al hombrre’ (en su castellano) ya lo dijo nuestro señor ‘comerás el pan con el sudorr de tu enffrente’ (en su castellano). (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 78)

A partir del discurso traspuesto de tipo indirecto como el del estilo libre, como recursos estilísticos, generan una idea de subjetivismo al lector. Con ellos, Ndongo-Bidyogo, se posiciona como un escritor que desobedece al uso de las formas clásicas de la narrativa occidental, y muestra, de hecho, su apego a la oralidad, consecuencia de la hibridez discursiva y dialógica de su novela que promociona su independencia literaria.

El tercer discurso que, según Genette, es el discurso mimético, o sea de imitación, consiste en “llevar al extremo o más bien al límite esta mimesis del discurso, borrando las últimas marcas de la instancia narrativa y dando

²⁶ Texto original: il y a l’absence de verbe déclaratif.

la palabra al personaje desde el principio”²⁷ (Genette, 1972, p. 264). Dentro de este discurso mimético caben no solo el monólogo interior sino también como dice Genette (1972) *el discurso inmediato* en el que “el narrador desaparece y el personaje se *sustituye* a él”²⁸ (p. 266). Es lo que se ha visto, por un lado, con el niño-narrador-autor monologando solo en su habitación por ser influido por la religión católica:

Y en silencioso fervor hincaba la rodilla en la tierra, genuflexión, *gloria in excelsis Deu*, y lo recitaba de corrido sin saber lo que decía en un latín aprendido de tanto oír al padre Ortiz, y me volvía a un público que sabía me contemplaba complacido, *dominus vobiscum et cum spiritu tuo, oremus*. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 68)

Junto a este monólogo, aparece, por otro lado, el discurso inmediato que se ve cuando el autor-narrador concede la palabra a su personaje, como bien lo hace con su padre quien le prohíbe, igual que a sus hermanos, comer comida ajena por motivo de brujería:

Os tengo dicho que no vayáis a casa de nadie no comáis más que la comida de vuestra casa que es esta y ninguna más hay mucha brujería y los brujos os pueden dar carne humana y transmitiros su brujería no salgáis del patio aquí estáis muy bien aislados para que nadie os moleste en nuestra ausencia. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 76)

Con esta duplicidad del discurso mimético, el relato memorístico del autor es anacrónico y ambivalente por ser plagado de focalizaciones (alteraciones) y voces narrativas transgresoras cuya intención es dar a cada uno de sus personajes diegéticos, no solo un pensamiento ideológico propio sino también una voz personal, con estilo propio e individual. Lo que muestra el efecto mimético sobre el discurso de los personajes diegéticos y el del autor en la caracterización del idiolecto y del sociolecto ante de la acción escénica. De ahí el concepto de discurso estilizado que, para Genette (1972), sirve a alimentar el verdadero goce de creación estética de los escritores, como es el caso de Ndongo-Bidyogo:

²⁷ Texto original: à pousser à l’extrême ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l’instance narrative et en donnant d’emblée la parole au personnage.

²⁸ Texto original: le narrateur s’efface et le personnage se *substitue* à lui.

El discurso ‘estilizado’ es la forma extrema de la mimesis del discurso, en que el autor «imita» a su personaje no solo en el contenido de sus observaciones, sino en esa literalidad hiperbólica que es la del pastiche, siempre un poco idiolectal que el texto auténtico, como la ‘imitación’ es siempre una *carga*, por acumulación y acentuación de rasgos específicos.²⁹ (p. 277)

Siguiendo estas directrices del discurso estilizado del autor, podemos identificar el último tipo de discurso mencionado por Genette, esto es, el discurso exterior que se ve a través del dialogismo que compromete a uno o más personajes con un lenguaje objetivado, tal y como se ve en el debate dialéctico y paternalista entre el viejo rector y el niño-narrador sobre su rendición al oficio de sacerdote:

—hijo mío, no trato de convencerte de nada—decía ahora el padre rector. Me dio la impresión de que en ese preciso instante acababa de darse cuenta de que la situación era irremediable, que me estaba escapando para siempre—. Pero imagino que te lo has pensado suficientemente. ¿Me equivoco?

—No, reverencia. No se equivoca en absoluto. Las palabras habían salido con rapidez, contrastando profundamente con la lentitud del viejo sacerdote. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 15)

Con este diálogo en forma de teatro, Ndongo-Bidyogo evidencia la verdad y la intención disimulada detrás del discurso de cada uno de sus personajes diagéticos. Razón por la cual emplea otro discurso de carácter descriptivo y humorístico, para retratar no solo al viejo rector contra quien se rebeló, sino también para dar una imagen clara y detallada del espacio (oficina) en que tuvo lugar su confrontación:

El apretado cuello blanco le enrojecía e hinchaba la yugular. Su nuez de Adán era prominente, como una montaña vista desde el tenue contraluz de un atardecer ensombrecido. Tenía las manos muy ajadas ya. Y sobre la mesa, los dedos tamborileaban al compás del retintín de sus propias palabras. Examinaba sus maneras suaves, encajaba sus frases cortas y espaciadas y casi llegaba a aburrirme escuchándole. Y tenía que paliar mi

²⁹ Texto original: Le discours «stylisé» est la forme extrême de la mimésis de discours, où l’auteur «imite» son personnage non seulement dans la teneur de ses propos, mais cette littéralité hyperbolique qui est celle du pastiche, toujours un peu idiolectal que le texte authentique, comme l’«imitation» est toujours une *charge*, par accumulation et accentuation des traits spécifiques.

tedio escrutando aquel rostro enjuto, aquella nariz pequeña, aquellos dientes sarrosos que se habían ennegrecido a medida que la pipa había ido formando parte de su angusta personalidad [...]. Como siempre, me había llamado inesperadamente a su despacho. (Ndongo-Bidyogo, 2009, pp. 11-12)

A partir de tal discurso caricatural que resalta los detalles visuales y sensoriales del viejo español, o sea, la heterogeneidad de los elementos que lo componen, se nota una pizca de ironía y desdén resentidos por el narrador-autor-consciente de sus trucos de manipulación emocional. Aparte de ello, aparecen también otros discursos dentro de la diégesis que son, por una parte, el discurso de despedida formulado por el autor a la hora de marcharse a España:

Tu padre lloraba, pero no lo veías, viéndote a ti mismo como un diminuto padre Ortiz revestido de su misterioso y mágico poder, que, junto a la misteriosa y mágica dignidad que los antepasados habían derramado sobre ti, te daría la fortaleza y el valor necesario para consolidar su triunfo sobre ellos. Y por eso, como única despedida, les dijiste: volveré con énfasis, con cariño, con amor, pero también con orgullo y con una cierta amargura. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 170)

Con un estilo de tipo indirecto, este discurso tiene una función expresiva, la de causar emociones al lector; otro discurso de tipo explicativo aparece, cuando el niño-narrador vuelve a casa y se encuentra con su padre, después de la riña que tuvo con su primo Mbo por haberle llamado mujercita:

El primo Mbo me había llamado mujercita y había tenido que atizarle un puñetazo en toda su ancha nariz, haciéndole sangrar, y le dije a mi padre que había tropezado y me había caído en la carretera. Mi padre me miró todo serio, tan serio como solo él es capaz de mirar, y me amonestó severamente con el índice tieso vibrando entre mis ojos, no me gustan las mentiras hijo por una caída nadie trae todo el cuerpo lleno de polvo y las rodillas y los codos macerados. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 40)

Este tipo de discurso también en forma indirecta como estrategia discursiva, viene para poner el foco en el carácter dominador y pícaro del autor desde pequeño. Y por otra, se observa un discurso retórico con el uso de metáforas, como este pronunciado por el autor durante su acto incestuoso con su tía Te:

Por entre las patas del pato asomaba un colgajo enroscado y blanquecino, que se iba alargando a medida que se acercaba la pata. La pata se paró seco, doblegó sus patas hasta posar su cuerpo en la tierra, el pato se acopló tras ella, acelerando el ritmo de sus graznidos, y cuando el pato se deshizo del abrazo me acerqué a ella sin saber muy bien lo que hacía, solo sentía la tibieza de sus entrañas mientras me afanaba en imitar los movimientos caudales del pato. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 116)

Con este arte de lenguaje, este discurso retórico no solo es “un tropo que consiste en la sustitución de una expresión por otra, siendo necesario que ambas expresiones tengan al menos un sema en común, es decir, que compartan una parte de sus significados” (Albaladejo Mayordomo, 2023, p. 4), y en este caso, se trata del incesto a través del acto sexual, sino también se convierte en un mecanismo de expresividad, una microestructura del relato. Igual que el discurso filosófico que aparece dentro del debate ideológico entre el tío Abeso y el padre Ortiz, sobre el tema de la existencia del infierno tras la muerte:

[...] y pregúntale si puede darme noticia exacta sobre el lugar donde está ese sitio donde me quemaré y si él ha estado allí. El padre admitía que no había visto nunca el infierno, pero la doctrina revelada, los dogmas de la única Iglesia verdadera y toda la tradición bíblica atestiguan la existencia del infierno, adonde van las almas muertas en pecado. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 100)

Con este discurso filosófico que se nutre de unas confrontaciones de ideas, el autor pone en duda la creencia del infierno a través la estrategia de la crítica para desvelar la verdadera cara de impostor del padre Ortiz. De hecho, es de pensar que la novela de Ndongo-Bidyogo, de estilo moderna, es marcada por una fuerte interferencia genérica, una representación mimética que abarca una situación polifónica ambivalente, y por las relaciones que los distintos discursos entretienen entre sí dentro del espacio diegético, las cuales impiden asumir la responsabilidad del relato por el autor.

Hacia un consenso transcultural: entre aportes y rechazos

Hay que señalar que el concepto de transculturalidad o *transculturación* fue:

[...] elaborado por Ortiz, de una parte, para referirse a los múltiples procesos culturales y a los cambios continuos suscitados en el interior de la sociedad cubana y por otra para alertar a la comunidad científico-cultural de la época sobre la insuficiencia del concepto de “aculturación” en el análisis de algunos procesos. (Erelis Marrero, 2013, p. 107)

En efecto, en el libro de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ortiz (1983) lo define así:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. (p. 90)

Lo que significa que tanto la *aculturación*, la *transculturación*, la *desculturación*, como la *neoculturación* son fenómenos culturales que derivan no solo de la colonización occidental sino también como consecuencia de la globalización. Esto se explica por la compenetración entre culturas y las sensibilidades radicalmente distintas que, por efecto de las migraciones, ha ido generando nuevas perspectivas y formas de entender el entorno.

Esa compenetración entre las culturas del mundo diluye las identidades culturales en contacto en lugar de fomentar el multiculturalismo, generando así una especie de monocultura en la que la diferencia cultural viene a veces negada. En esto consiste nuestro alegato, de modo que las culturas no hayan de entenderse como mosaicos de enfrentamiento o de negación intercultural, sino más bien como un eje de intercomplementaridad en que cada cultura tiene su “derecho a la opacidad” que incluye respeto, comprensión y grado de tolerancia hacia la cultura ajena “de tal modo que sus miembros se sientan ciudadanos de primera” (Cortina, 1997, pp. 177-178). Sin embargo, este idealismo del “derecho a la opacidad” hacia pueblos racializados o que han sufrido la coyunda de la colonización occidental aún permanente ilusorio, no solo por la histórica herida psico-colonial sino también por la constante e inefable búsqueda de auténtica identidad, como es el caso en Guinea Ecuatorial. Ya

que la identidad cultural de su pueblo está cercenada por la identidad-relación (cultura española) y la identidad-raíz (la cultura tradicional guineoecuatorial). A este respecto, Ortiz (1983) afirma que “en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre distinta de cada una de los dos” (p. 90).

Razón de más para que digamos que es justamente de esta relación transcultural, con sus aportes y sus rechazos, de la cual nos habla, con una luminosa madurez, Ndongo-Bidyogo. De ahí que surge este interrogante: ¿por qué el niño-narrador-autor y su padre son personajes anónimos y no tienen nombres en *Las tinieblas de tu memoria negra*? La respuesta es interesante, porque nos abre camino a las perspectivas de la transculturalidad y la hibridez que abarcan las realidades de este libro biográfico. En efecto, es solo porque son personajes transculturales, o sea, híbridos, sin identidad definida, como una especie de migrante cultural dentro de esta “tradición fuertemente atada a la hegemonía patriarcal” (Bituga Nchama et al, 2024, p. 15). Por ello, saben no solo de las dos culturas con las que están en contacto, es decir, la cultura occidental y africana, sino también hacen oficio de portavoces conscientes e interculturales de la misma, y, sobre todo, con relación al tipo de influencia que dicha cultura occidental pueda tener sobre el sujeto cultural guineoecuatorial poscolonial.

Tocando al aspecto positivo que la cultura occidental tiene sobre dicho sujeto, Ndongo-Bidyogo, al igual que su padre, hace alarde del perfeccionismo lingüístico y el trabajo. Por ello, a nivel lingüístico, se nota que es un sujeto plurilingüe que, desde muy pequeño, no solo hablaba con fluidez el español porque en su casa se hablaba con corrección “tenías la simple ventaja de que en tu casa se hablaba con corrección el castellano” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 30), lo que le permitía también defenderse en España durante su viaje con el padre Ortiz; sino también hablaba el latín “pasaba la cinta roja y bisbiseaba palabras sueltas en un latín que recordaba muy fielmente la pronunciación del padre Ortiz” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 72). Además de ello, cabe destacar su afán por el trabajo pese a las condiciones de estudio bastantes deplorables en las que se encontraba a revisar sus clases “y luego repasabas a la luz de la lámpara de petróleo en

la Enciclopedia de Dalmau Carles Pla” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 33). Ello da cuenta de su constante voluntad de aprendizaje y el cultivo de su resiliencia a través del amor por el trabajo.

A nivel alimenticio, el autor pone en evidencia la influencia de las comidas españolas en él, junto al padre Ortiz en calidad de monaguillo “ser monaguillo del padre Ortiz me deparó muy tempranos privilegios; comía con él gallina frita en salsa de tomate enlatada y aceite de oliva, sardinas en conserva, galletas, y a veces hasta pan” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 23), lo cual muestra que tenía otra calidad alimenticia bastante buena y diferente de la suya, cuyo privilegio le permitía asumir con más fuerzas las campañas de evangelización católica con el padre Ortiz en su pueblo.

A nivel educacional y religioso, Ndongo-Bidyogo, nos revela igualmente que esta influencia hispánica ha hecho de él un sujeto mimético y un dominador que tiene ínfulas de superioridad. A ello se debía que, con tan poco tiempo, cambió de sitio en la clase de don Ramón por ser disciplinado “y en un poco tiempo lograste colocarte en el primer banco delante a la derecha, cuyas ventajas no tardaste en apreciar; era el lugar de honor para los niños aplicados y formales” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 27); y de igual manera, por ser ordenado y puntal, como se nota con el saludo falangista español “nos hacía formar a las ocho de la mañana frente a la escuela brazo en alto, saludo falangista y patriótico, para desfilar marcialmente frente a la bandera roja y gualda que él mismo izaba con infinito respeto y recogimiento” (p. 25); conocer y asimilar la cultura española a través de libros de historia “te gustaban las nociones(así las llamaban) de historia de España” (p. 25); de la religión católica “aprendí a recitar la misa en latín sin saber latín,[...] aprendí muchas cosas del padre Ortiz, entre ellas, y de manera muy especial, a ser como los blancos, educado, cortés y distante” (p. 24). Lo que hizo de él, a nivel cultural, un sujeto híbrido (transcultural) que sabe de ambas culturas en contacto.

Es decir que se entrega, por una parte, a la práctica de las costumbres tradicionales fang, como la circuncisión “y sentí el corte y sentí el retroceso de la mitad del colgajo y sentí la sangre que brotaba de mi cuerpo hacia la boca de la tierra madre” (p. 47); y por otra, al conocimiento de las normas religiosas “aprendí a preparar los ornamentos para las distintas funciones litúrgicas” (p. 24). De ahí su etiqueta de sujeto mediador entre dichas

culturas que no solo contribuyen a su identificación identitaria sino también a su despersonalización.

A nivel lingüístico, el autor nos confirma dicha despersonalización identitaria mediante la frecuencia con la que hablaba la lengua colonial, es decir, el español, lo que ha favorecido la pérdida de su lengua materna. Por lo que le imposibilitaba entrar en contacto con un hermano de su tribu a la hora de su viaje con el padre Ortiz a España:

[...] y el remero te dijo algo que no entendiste, ¿recuerdas?, era la primera vez que oías a otro negro hablar un idioma distinto del fang, este debe ser un combe o un bujeba, vaya usted a saber, y entendiste al padre y no entendiste al combe o bujeba. (2009, p. 172)

Esta es una prueba evidente de su desarraigado lingüístico que le convierte en un extranjero para su gente.

A nivel educacional y religioso, Ndongo-Bidyogo, bajo efecto del mimetismo y de la asimilación de la cultura occidental, se ha convertido, por un lado, en un personaje alienado, lo cual se ve con sus maneras a la imagen de su modelo, el padre Ortiz:

Me acercaba un platito preparado con finísimas rodajas de banana y murmuraba las palabras de la consagración tan quedito como lo hacía el padre Ortiz, elevando hacia el techo de cinc la rodaja de banana al tiempo que en mi interior hacía sonar, y resonaba, la campanilla, genuflexión, del mismo modo acababa la cena tomó el cáliz (lo tomaba) lo bendijo (lo bendecía) y lo dio a sus discípulos diciendo, *hoc est calix sanguinis meis novi et aeterni testamenti misterium fidei*. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 72)

Y también, un sujeto conflicto como consecuencia de su maltrato vivido en el internado por el padre Maria Echenagusia llamado “ojo picante” “y el padre seguía gritando ya totalmente descontrolado mientras sus zapatos golpeaban mis nalgas y mis espaldas y mi cabeza” (2009, pp. 132-133). Y por otro, en un ser aislado y triste, por ser un dechado de éxito y de consagración religiosa para los demás niños de su edad. Es por ello que no tenía ni tiempo para jugar, ya que le era prohibido “ya no iba al río Wele con Ba, ni supe ya construir coches con médula de bambú, que tanto me habían gustado, y que tantas veces mi primo Asumu se ofreció a enseñarme” (2009, p. 67). Ello da prueba de que el autor, es, al fin y al cabo,

por el peso de la influencia negativa de la cultura occidental, un sujeto culturalmente extraño.

A nivel cultural, su hibridez como consecuencia del contacto con la colonización occidental, le convierte en un sujeto transcultural, a quien le cuesta reconciliarse con su identidad-raíz por ser ella erosionada por la cultura española e incluso por no ser aceptado como tal en la cultura occidental, o sea, su cultura adoptiva, aunque sea un africano españolizado. De ahí su crisis psico-cultural, es decir, una especie de doble exilio en el que navega:

Me identificaba con sus tempranos sufrimientos, en cierto modo comparables a los míos, pero infinitamente más sublimes, y deseaba ardientemente tener su fe, su entereza y su constancia porque por encima de todo deseaba ser como ellos; pero no podía, ya no podría jamás, en mi alma de negrito africano, animal de los bosques, se habían enquistado a muy temprana edad los vicios atávicos de mi raza. (2009, p. 121)

La transculturalidad del sujeto guineoecuadoriano poscolonial, aunque vehicule buenos beneficios para el fortalecimiento de su identidad inicial, es para él un doble exilio, o sea, un doble sufrimiento psico-cultural que se suspende entre desarraigo identitario (desterritorialización) y rechazo (por los prejuicios raciales eurocéntricos (hacia una reterritorialización).

Conclusión

A la luz de la narratología y la intermedialidad, como métodos de análisis de *Las tinieblas de tu memoria negra* de Ndongo-Bidyogo, hemos sacado unas relevantes conclusiones. Primero, nos hemos dado cuenta de que el propósito del autor es convertir su novela en una novela de metaficción de tipo subversivo e intermedial, o sea, una narrativa cinematográfica (novela-película) en la que cohabitan muchos géneros genéricos, polifónicos y a la vez ambivalentes. Haciendo, en fin, de su novela “un género sin género” que alberga un mosaico heterogéneo de textos narrativos. Segundo, cabe decir que es precisamente por tal motivo que los interdiscursos presentes dentro de su diégesis son de igual modo ambiguos, ya que se confunden entre el estilo directo (*objetal*) y el estilo indirecto (*ambivalente*); en consecuencia, el cuerpo diegético se transforma en un espacio de

estraficaciones imprecisas donde ningún discurso ni género tiene prevalencia, y a través de los cuales la imagen del narrador-autor-héroe se enmascara. Por fin, hay que subrayar el efecto de la transculturalidad, no solo ha tenido aspectos positivos en el devenir del sujeto cultural poscolonial, sino también ha contribuido a su desarraigo identitario, como consecuencia de su perpetua búsqueda de identidad, de su doble exilio psico-cultural. Desde ahí, se puede considerar a Ndongo-Bidyogo como un autor, un ciudadano, cosmopolita.

Referencias

- Albaladejo Mayordomo, T. (2005). Retórica, Comunicación, interdiscursividad. *Revista de investigación Lingüística*, Vol.VII, pp. 7-33. <https://revistas.um.es/ril/article/view/6671/6471>.
- Albaladejo Mayordomo, T. (2008). Poética, Literatura comparada y análisis interdiscursivo. *Acta poética*, 29(2), pp. 245-275. <https://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v29n2/v29n2a14.pdf>.
- Albaladejo Mayordomo, T. (2023). Discurso retórico, discurso literario y arte de lenguaje: modelo teórico transnacional de fundamentación retórico-cultural e interdiscursiva. *Rétor*, 13(1), pp.1-18. <http://www.aaretorica.org/revista/index.php/retor/article/view/188/177>
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard.
- Bituga Nchama, P. B., Adamou, A., Osá Bindang, P. E., & Nguema Adugu, M. A. N. (2024). La narrativa feminista en la literatura africana en español: Análisis de las novelas *La Bastarda* de Trifonia Melibea Obono y *Me llamo Kanebe* de Céline Clémence Magneché Ndé. *Revista De Literaturas Modernas*, 54(2), 13–48. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas/article/view/8036/7033>
- Bhabha, H. (2015). *El lugar de la cultura* (C. Aira, Trad.). Manantial.
- Blé, K. A.(2016). De l'intergénéricité et de l'interartialité dans *Lumières de Pointe-noir d'Alain Mabanckou ou le roman N'zassa* en question. *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°17, pp. 77-87. <https://shs.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2016-1-page-77?lang=fr>
- Cortina, A. (1997). *Ciudadanos del mundo. Hacia una teoría de la ciudadanía*. Alianza Editorial. <https://significanteotro.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/05/cortina-adela-ciudadanos-del-mundo.pdf>
- Müller, J. E. (2000). L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinémas*, 10(2-3), pp. 105-134. <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2000-v10-n2-3-cine1881/024818ar/>
- Erelis Marrero, L. (2013). Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz. *Tabula Rasa*, n°19, pp. 101-117. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=396330036005>
- García Calcini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Genette, G.(1972). *Figures III*. Éditions du Seuil.

- Glissant, É. (2017). *Poética de la relación* (S. I. Sferco y A. P. Penchaszadeh, Trans.). Universidad Nacional de Quilmes.
- Hurtado Vargas, Y. y Alca Chamba, A. P. (2022). *Manual de redacción periodística*. Fondo Editorial.
- Jouve, V. (2006). Les métamorphoses de la lecture narrative. *Protée*, 34(2-3), pp. 153-161. <https://doi.org/10.7202/014273ar>
- Keffa, D. J. A. (2024). ¿Hacia un proceso de fanganización de la novela Hispanoguineana poscolonial? Una lectura narratológica de un corpus de Donato Ndongo-Bidyogo, Maria Nsue Angüe y Joaquín Mbomio Bacheng. *Revue Akounda*, n°3, pp. 124-139.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica* (J. M. Arancibia, Trad.). Editorial Fundamentos.
- Ndongo-Bidyogo, D. (2009). *Las tinieblas de tu memoria negra*. El Cobre.
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Ruiz de la Cierva, M. C. (2012). Interdiscursividad entre la comunicación literaria textual y la cinematográfica: *El diario de Noah*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/interdiscursividad-entre-la-comunicacion-literaria-textual-y-la-cinematografica--el-diario-de-noah/>
- Sánchez-Mesa, D. y Baetens, J. (2017). La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los new medias studies. *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n°27, pp. 6-27. https://www.researchgate.net/publication/320834429_La_literatura_en_expansion_Intermedialidad_y_transmedialidad_en_el_cruce_entre_la_Literatura_Comparada_los_Estudios_Culturales_y_los_New_Media_Studies
- Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso*. Traducido por Jorge Romero León. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Zavala, L. (2007). Metaficción en literatura y cine. *Actas XV Congreso AIH. Centro Virtual Cervantes*, Vol III, pp. 741-749. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_058.pdf



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 101-135

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 13 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 14 MAY 2025

Los nuevos mitos de la pantalla grande: el caso de Marilyn Monroe

The new myths of the big screen: the case of Marilyn Monroe



<https://doi.org/10.48162/rev.53.004>

Emilia Montilla Lerena

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

emilia.montilla@me.com



<https://orcid.org/0009-0008-1152-0657>

Resumen

El presente artículo se propone abordar de qué manera las estrellas de cine pueden encarnar una nueva forma de mito. Con este fin, se tendrán en cuenta distintas definiciones y características compiladas por Pierre Brunel, de tanto mito literario como mito histórico, para trazar un paralelismo con los aportes teóricos de Richard Dyer sobre la estrella de cine. A lo largo de esta exploración, se tomará el caso de Marilyn Monroe (1926-1962) para determinar qué elementos de su vida y su carrera la convirtieron en una estrella e ícono de un determinado momento de la existencia humana y cómo estos han adquirido matices míticos. Finalmente, se explorará cómo este mito está siendo registrado por la literatura y cómo esto implica la superposición de la figura mítica sobre la persona real.

Palabras clave: estrella, mito, tematología, *star studies*, Marilyn Monroe

Summary

This article aims to address how movie stars can embody a new form of myth. To this end, it will consider various definitions and characteristics

compiled by Pierre Brunel for both literary and historical myth, in order to identify similarities with Richard Dyer's theoretical contributions on the movie star. Throughout this exploration, the case of Marilyn Monroe (1926-1962) will be considered to determine which elements of her life and career made her a star and icon of a particular moment in human existence and how these have acquired mythical nuances. Finally, it will explore how this myth is being recorded in literature and how this implies the superposition of the mythical figure over the real person.

Keywords: star, myth, thematology, star studies, Marilyn Monroe

El advenimiento del arte cinematográfico ha abierto una nueva forma de pensar en la mitología. En primer lugar, ha dado nueva vida a mitos preexistentes cuyos relatos familiares han encontrado un nuevo medio; uno donde numerosas adaptaciones han permitido que puedan relucir su profundidad y sus múltiples mensajes. Paralelamente, el cine también es objeto de fascinación por los procesos de sus creadores y la tentación inquietante de saber qué sucede detrás de cámara. Al igual que con toda obra literaria, la historia de una película es aquella que nos cuenta y aquella de cómo llegó a existir. Mientras que ambas constituyen una ilusión, la última de ellas ha dado lugar a nuevos procesos de mitologización que se engloban dentro de una manifestación metonímica: Hollywood.

En poco más de un siglo, y especialmente en sus primeros sesenta años, la industria hollywoodense se desarrolló en la forma de una nueva narrativa tan productiva que ha cobrado proporciones babilónicas. Su producción es comparable a los textos milenarios que definen a la cultura occidental: los elementos de muchas de sus películas hoy forman parte de nuestra cosmovisión popular. En paralelo, otras de ellas están perdidas para siempre por escasa distribución, por falta de conservación y hasta por arrasadores incendios. Las historias de su pasado cuentan con un elenco de personajes que han volado alto y, en ocasiones, demasiado cerca del sol. Su trascendencia está acompañada de una etiqueta que excede lo humano: son estrellas. Deslumbran por sus aristas y su contradictorio misterio, a pesar de la exposición pública sensacionalista, y es por ello que analizarlas implica prestar atención entre lo público y lo privado, lo luminoso y lo oscuro. Un caso concreto y por demás característico de este fenómeno es

el de Marilyn Monroe (1926-1962), exponente del apogeo de Hollywood por excelencia.

A partir de estas ideas, el presente artículo se propone explorar de qué manera las estrellas de cine del último siglo pueden ser pensadas como nuevos mitos. Para este fin, se comenzará teniendo en cuenta las consideraciones teóricas del campo de la tematología. Para ello, se realizará un recorrido por diferentes definiciones con el fin de caracterizar al mito y luego considerar cómo estas ideas encuentran relación con una rama de los estudios cinematográficos, la de los *star studies* (estudios sobre las estrellas). Este área de estudios toma en cuenta factores principalmente sociológicos y semióticos para analizar tanto la fama como el estrellato y su impacto en la cultura de masas. Posteriormente, aplicaremos estas consideraciones con el fin de indagar la configuración de Marilyn Monroe como estrella de cine, a fin de comprender cómo puede ser vista como un mito contemporáneo. Para esto, nos detendremos a considerar el período y el lugar en el que surgió, el medio en el que trabajó y las cualidades personales que aportó a su actuación. Luego de esto, se procederá a enumerar los elementos constitutivos que hacen de ella una estrella de cine e ícono de la cultura occidental, así como sus manifestaciones literarias, a fin de determinar cómo los mismos han sido funcionales al proceso de mitificación.

Para partir desde una primera instancia, es necesario tener en cuenta la gran cantidad de debates terminológicos y clasificatorios que se desprenden a la hora de pensar los mitos desde los estudios literarios. Con este fin, destacamos la funcionalidad de los aportes de Pierre Brunel en su *Dictionnaire des Mythes Littéraires* (1986)¹ en cuanto a las necesidades de nuestro análisis. En primer lugar, coincidimos con Brunel en la necesidad puntual de definir al mito a partir de la función que este desempeña y el reconocimiento de la dificultad metodológica a la hora de separarlo de los temas o asuntos presentes en una obra literaria. Al centrarse en la manera en que los mitos se manifiestan dentro de la literatura, Brunel agrupa diferentes apuntes teóricos que permiten dilucidar tres funciones para el

¹ Acudimos a la edición inglesa de Routledge, publicada en 1996 como *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*.

mismo. La primera de estas funciones remite a cómo el mito debe ser narrativo pues (siguiendo a Mircea Eliade), este cuenta, de manera dinámica, una historia sagrada que ha acontecido en el tiempo fabuloso de los comienzos (Eliade, 1991, p. 7).

A continuación, Brunel distingue que el mito tiene una segunda función: la de explicar. Efectivamente, el mito no cuenta cualquier historia, sino una de valor etiológico cuya esencia se resume en demostrar cómo una realidad se ha originado a través de las hazañas de Seres Sobrenaturales. Como afirma Eliade: “Es, pues, siempre el relato de una ‘creación’: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser” (Eliade, 1991, p. 7). A esto se suman las consideraciones de Gilbert Durand, quien afirma que: “Por mito entendemos un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas, un sistema dinámico que tiende, cuando es impulsado por un esquema, a tomar la forma de una historia” (Citado en Brunel, 1996, p. x).

Como tercera función, Brunel destaca que el mito ha de ser revelador, pues se encarga de revelar la existencia y lo divino. Es por esto que puede presentarse como una historia sagrada, cuya esencia reside, de acuerdo con Claude Lévi-Strauss, en que no tiene autor:

Apenas se perciben como mitos, independientemente de su origen real, sólo existen encarnados en una tradición. Cuando se cuenta un mito, los oyentes individuales reciben un mensaje que, hablando con propiedad, no viene de ninguna parte; por eso se atribuyen al mito los orígenes sobrenaturales. (Citado en Brunel, 1996, p. xi)

A partir de esto, Brunel coincide con Philippe Sellier ante la necesidad de distinguir entre los mitos etno-religiosos y los literarios. Los primeros se caracterizan por narrar una historia “primaria, anónima y colectiva que sumerge el presente en el pasado y es aceptado como verdadero; la lógica de la historia es la del mundo de la imaginación” (1996, p. xiv). El mito literario, en contraste, implica la desaparición de los tres elementos mencionados: no inicia nada, proviene de la invención de un autor que lo difunde mediante la escritura y no se acepta como verdadero. Destaca entre sus características compartidas “la saturación de símbolos, la organización compacta y la iluminación metafísica” (1996, p. xiv). A esta descripción se suman las palabras de André Dabezien, quien define al mito literario como “una ilustración fascinante y simbólica de una situación

humana que es ejemplar para una comunidad en particular” (1996, p. xv). Brunel coincide con Raymond Trousson al distinguirlo de los temas en la medida en que son historias que el autor puede tratar y alterar con gran libertad, a las que se les agregan nuevos significados que reflejan pasiones humanas básicas. Según el francés (1996, p. xiii), el mito literario funciona siempre y cuando haya una regeneración que lo revitalice en un período determinado, lo que demuestra su capacidad para expresar de manera pertinente los problemas de esa época y dar lugar a una tradición.

Ahora bien, en lo que respecta a pensar en las estrellas de cine del siglo XX y la mitificación de ellas, como sería el caso de Marilyn Monroe, se nos presenta un dilema por el hecho de que son figuras exclusivas de la edad contemporánea. Es necesario tener en cuenta que su construcción ha sido llevada a cabo por la cultura de masas y sus manifestaciones dentro de la literatura son relativamente recientes y esporádicas. Según Mircea Eliade:

Se podría escribir todo un libro sobre los mitos del hombre moderno, sobre las mitologías camufladas en los espectáculos de que gusta, en los libros que lee. El cine, esa «fábrica de sueños», vuelve a tomar y utilizar innumerables motivos míticos: la lucha entre el Héroe y el Monstruo, los combates y las pruebas iniciáticas, las figuras y las imágenes ejemplares (la “Joven”, el “Héroe”, el paisaje paradisíaco, el “Infierno”, etc.). (1981, p. 25)

Un mito como el de Marilyn Monroe, como esperamos demostrar, ofrecerá reflexiones que desacralizan dicha fábrica de sueños al explorar la línea que divide la identidad de la persona y su contraparte de celebridad. Con esto en mente, es necesario destacar un aspecto particular entre los aportes de Brunel que sobresale para nuestros intereses. Además del mito literario, también se detiene a considerar lo pertinente a ciertas instancias donde una persona histórica es transformada en un mito por la conciencia colectiva. Ya sea porque la literatura registra dicha transformación o incluso la inicia, se trata de historias donde una personalidad es glorificada hasta alcanzar proporciones épicas.

En este caso, es necesario aclarar que Brunel se focaliza en figuras cuya mitificación tiene que ver con su desempeño político-heroico, como sería el caso de individuos como Alejandro Magno, Julio César, Napoleón Bonaparte y Luis XIV. Dabezien plantea en este caso que, si consideramos a un gran personaje histórico como un mito, es porque lo vemos como un

héroe mítico, como un nuevo Aquiles o Héctor (citado en Brunel, 1996, p. xv). A partir de esto, se desprenden ciertas consideraciones sobre el proceso que atraviesan tales individuos que perfectamente se amoldan a la existencia de Marilyn Monroe, como veremos más adelante. El mito histórico es definido por Nicole Ferrier-Caverivière con las siguientes palabras:

Ni la historia ni la realidad son míticas en sí mismas, pero pueden volverse míticas si, por ejemplo, están imbuidas de un misterio insondable o dejan de ser comprensibles y de desarrollarse lógicamente. Cuando un hecho histórico o el comportamiento de un gran hombre o mujer parece interrumpir el paso del tiempo o el patrón normal de comportamiento humano, cuando un área de sombra e incomprensibilidad los inunda de repente, ocultándolos a la ciencia y al intelecto, grupos de personas y naciones enteras desafían las leyes de la vida cotidiana y usan su imaginación de una manera bastante natural para metamorfosear, distorsionar y elaborar estos fenómenos y revestirlos de sus propios colores. En este contexto, la muerte a menudo proporciona condiciones favorables para la aparición de un mito o proporciona un nuevo ímpetu a un mito existente. En este punto, cuando cada vida se convierte en destino y el bullicio de la realidad se aleja, el imaginario colectivo puede transformar la historia y transferirla al reino del mito, un mundo grandioso pero simplificado, significativo pero sagrado. (1996, p. 585)

A lo observado por Ferrier-Caverivière se suman otros aspectos que complementan la transformación de una figura histórica en un mito. La existencia glorificada suele estar acompañada de no solo una muerte digna de apoteosis, sino que también se incluyen circunstancias sorprendentes relacionadas con los orígenes y el nacimiento de la persona. Con esto en mente, este tipo de mito literario mantiene el aspecto demiúrgico planteado por Mircea Eliade y se ajusta a la idea de que semejante tipo de historias son las verdaderas bases de nuestro mundo (1996, p. 583). Para la autora, como los mitos en general, los relatos de esta categoría describen lo que Eliade identifica como irrupciones de lo sagrado en el mundo. Con esto en mente, agrega:

Los personajes históricos que el arte logra elevar a este reino grandioso dan la impresión de estar guiados por una luz divina o diabólica. Parecen, de alguna manera, estar aliados con lo sobrenatural. Su mirada no está

dirigida a este mundo, pero parece más a menudo contemplar el mundo más allá de él. (1996, p. 584)

Por otro lado, es necesario destacar el papel de la propaganda como estimulante para el surgimiento del mito, a tal punto que entra en consideración cómo el propio individuo participa activamente en la elaboración del mismo. El hecho de que la esencia del mito provenga de una vida humana implica contrastes: “Un fracaso, una enfermedad o la muerte muestran de repente que el dios es un hombre. Sin embargo, el mito acomodará la paradoja de un dios asesinado” (1996, p. 581). Dicho contraste resulta por demás pertinente, pues implica también una dicotomía entre la figura derivada del mito y el individuo histórico que coexisten en dos realidades opuestas entre sí, a tal punto que “nunca se destruyen, excluyen o chocan entre sí, pues pertenecen a dos universos diferentes, el del arte y el de la historia” (1996, p. 582). En ocasiones, el arte se impone y termina por ofuscar el rastro de la realidad, lo cual impide discernirla con total certeza:

La magia de la palabra recrea, reinventa y reencarna a los personajes y sus acciones con tanta eficacia en el colorido mundo de la imaginación que su anclaje histórico pierde todo significado. (...) Incluso cuando los factores históricos dan impulso a un mito y dictan su transformación, el elemento imaginario todavía puede reconocerse por su lejanía de los hechos reales y por la distorsión que les impone a través del *glamour* y las propiedades creativas de una estructura dramática, de una gran obra de ficción o de poesía. (1996, pp. 582-583)

Así, encontramos que dichos mitos históricos terminan por configurarse gracias a que son fenómenos que están incrustados en la memoria como personajes literarios, pero que también ocupan un lugar fundamental en el patrimonio cultural.

Ahora bien, ¿cómo podemos trasladar estas ideas al caso de alguien como Marilyn Monroe? Ante todo, ella es una estrella de cine, y esta categoría definida por Graham McCann de la siguiente manera:

El término "estrella" es más hermoso y más significativo que el término "actor". No cualquier actor que ocupa el centro del escenario es una estrella, sin importar cuán intensamente sea publicitado y popularizado. En una era moderna de comunicaciones y vigilancia masiva, nos hemos

interesado singularmente en las cualidades y sutilezas intrigantes de las figuras individuales; nunca antes habíamos hecho tales espectáculos de nosotros mismos. La estrella es vista como el punto focal donde lo personal y lo público se encuentran y median. Las estrellas son simplemente para mirarlas, *a posteriori*, y sus movimientos coinciden con sus proyectos. La estrella es a la vez real y mítica, una persona y una mercancía. (1988, p. 116)

Como ya adelantamos previamente, encontramos la respuesta a nuestro objetivo de entender el fenómeno del estrellato dentro de los estudios cinematográficos, particularmente en la subdisciplina de los *star studies*, que propone analizar tanto la fama como el estrellato a partir de factores principalmente sociológicos y semióticos. De acuerdo con Raymond Durnat, la pertinencia de esta rama de estudios se denota en que: “Las estrellas son un reflejo en el que el público estudia y ajusta su propia imagen de sí mismo... La historia social de una nación puede escribirse en función de sus estrellas de cine” (Citado en Dyer, 1998, p. 6).

Entre los principales contribuyentes a dichos estudios, se encuentra el académico inglés Richard Dyer. Hemos acudido a dos de sus obras, *Stars* (1998) y *Heavenly Bodies* (2004), que consolidan el análisis de la estrella de cine como fenómeno social, como imagen y como signo. La industria de Hollywood y la popularidad del *star system*² proveen los estudios de caso más representativos y funcionales para los análisis presentes en las obras mencionadas.

Para estudiarla como fenómeno social, Dyer primero destaca que la estrella, como tal, es un fenómeno multifacético que consiste en todo lo que está disponible públicamente sobre ella. Al estudiarla, en contraste con el individuo privado que representa su contracara, Dyer plantea que:

Las estrellas son obviamente un caso de apariencias –todo lo que sabemos de ellas es lo que vemos y oímos ante nosotros. Sin embargo, la

² El *star system* (en español: sistema del estrellato) refiere a la dinámica propia de la era dorada de Hollywood, donde los estudios contrataban a los actores de manera exclusiva. Tales contratos se encargaban de la fabricación y promoción de la estrella, donde la imagen era la principal prioridad. Se les daba un nombre profesional, se sometían a cambios estéticos y eran objeto de historias prefabricadas para figurar en los tabloides, así como también tipificación de roles a interpretar, etcétera. Tal sistema entró en decadencia durante la década de los '60.

construcción medial de las estrellas nos alienta a pensar en términos del ‘realmente’ –¿Cómo es realmente Joan Crawford? ¿Qué biografía, qué historia de boca en boca, qué momento en qué película la revela realmente? El fenómeno del estrellato reúne estos aspectos de la existencia humana contemporánea, atados con la incógnita del ‘realmente’. (2004, p. 2)

La tarea que se propone el intelectual británico es apuntar los elementos constitutivos de las estrellas (es decir, cómo éstas son producidas), así como también las nociones de personalidad y realidad social con las que se relacionan.

A partir de esto, es necesario retornar a un aspecto que mencionamos en la introducción de este escrito y que encuentra fundamentación en los *star studies*: la concepción de la estrella de cine trasciende las películas en las que aparece y los personajes que interpreta. Es necesario tener en cuenta que el estudio encargado de su contratación promueve su desarrollo a través de la promoción de tanto ella misma como de esas películas a través de fotografías, apariciones públicas, entrevistas, biografías y cobertura en la prensa de las acciones de la estrella y su vida privada. Asimismo, la imagen de esta se basa en lo que la gente dice o escribe sobre ella, la forma en que se usa la imagen en otros contextos del imaginario cultural (ya sea publicidad, literatura, música, etcétera) y, finalmente, la forma en que la estrella puede convertirse en parte de la acuñación del habla cotidiana (2004, p. 3). Todos estos elementos contribuyen a nuestra percepción sobre ella cuando la vemos en la pantalla.

Enmarcar a las estrellas como fenómeno social implica visualizarlas tanto como herramienta de producción, así como objeto de consumo: ambos ayudan en la expansión social de las industrias que representan. A partir de esto, Dyer aborda cómo las estrellas hacen avanzar económicamente la producción hollywoodense, ya que representan una forma de capital poseída por los estudios y que, por ende, es construida con fines de lucro. En términos de mercado, las estrellas son parte de cómo se venden las películas: la presencia de una figura determinada en una película es una promesa de lo que veremos en una proyección en particular. Del mismo modo, las estrellas venden periódicos y revistas y son utilizadas para vender artículos comerciales.

Con esto en mente, la estrella está pensada para convertirse en mercancía y, a partir de esta idea, Dyer plantea que la persona empieza como materia prima (en tanto cuerpo, psicología y conjunto de habilidades) que debe ser explotada para obtener una imagen de estrella (2004, p. 5). Implica maquillaje, cirugías estéticas, peinado, ropa, dietas y culturismo para cambiar las características corporales con las que se empieza. Paralelamente, se puede moldear la personalidad y se pueden adquirir nuevas habilidades como danza, canto y actuación.

Lo considerado hasta este punto puede ser vinculado con lo que respecta a la conceptualización de la estrella como imagen. En este caso, Dyer explica que el estrellato es una imagen de determinado estilo de vida (1998, p. 35). Este es el telón de fondo asumido por la personalidad específica de la estrella y los detalles de su vida. Al tratarse de Hollywood, Dyer plantea que puede ser visto como una versión del sueño americano, organizado alrededor de temas centrados en la riqueza, el éxito y la cotidianidad. El consumo describe los moldes físicos e ideológicos en los que se coloca a una estrella. Elementos como el patrocinio, vestir alta costura y vivir en mansiones hacen que tal estilo de vida parezca envidiable y, por lo tanto, digno de fascinación.

Posteriormente, Dyer se detiene en la categoría del éxito y el mito que lo rodea. Afirma que el mito del éxito se basa en la fallida creencia de que, en Estados Unidos, la cultura laboral no depende ni de un sistema de clases ni de una red de contactos; pero esto abre la incógnita de si el éxito es realmente posible para cualquiera (independientemente de su talento o perseverancia) (1998, p. 42). En el *star system*, este mito contiene muchos elementos contradictorios que abren la discusión sobre quién puede convertirse en una estrella. Contrastan, en este caso, ideas sobre la cotidianidad, los denominados “golpes de suerte”, el talento y el trabajo duro que ameritan el estrellato: si son como nosotros, entonces no deberíamos necesitar saber o estar interesados en lo que hacen en cada parte de sus vidas. Para esto, Dyer retoma el ensayo de Violette Morin, titulado “Les Olympiens”³, donde la académica francesa sugiere que las

³ Como su título lo indica, en “Les Olympiens” (1963), Morin propone que los héroes y estrellas de hoy constituyen un nuevo Olimpo y, a partir de esto, plantea un sistema de categorías sociales jerarquizadas según las cantidades de figuras olímpicas proporcionadas, así como también lo valoradas que son por la

estrellas suelen ser visualizadas como una especie humana diferente y que esto se debe a cómo son tratadas de manera superlativa: son las personas más hermosas, más lujosas, más seductoras. Al estar en esta categoría ontológica superior, su imagen se generaliza gradualmente, de modo que de ser los más bellos, se convierten simplemente en los más grandes (1998, p. 43). Sin embargo, Dyer también se detiene a destacar el lado oscuro que arrastra la imagen del estrellato: también se representan los fallos del sueño (1998, p. 44). En este caso, el consumo se puede caracterizar como despilfarro y decadencia, mientras que el éxito puede ser de corta duración o una carga psicológica. Entre los ejemplos de los que el autor se vale para fundamentar esta idea, se destaca el siguiente fragmento:

El reconocimiento de Hollywood como un destructor fue especialmente expresado por las muertes de Marilyn Monroe y Judy Garland, cuyas vidas arruinadas y posibles suicidios fueron expuestos en el centro de la desalmada búsqueda de ganancias de Hollywood. En el último tiempo, Monroe también ha llegado a simbolizar la explotación de la mujer como espectáculo en el cine. (1998, p. 44)

En su análisis del fenómeno del estrellato, Dyer se centra concretamente en Marilyn Monroe para plantear que parte de lo que la hace una estrella se denota en cómo, durante los años 50, se desarrollaron ideas específicas sobre lo que representaba la sexualidad. Según el autor, ella fue un carismático centro de atención que encarnó parte de esas ideas representativas de una característica central de la existencia humana del momento (2004, p. 17). Esta equiparación entre Marilyn y la sexualidad, que terminó por llevar a que se la considere el *sex symbol* de los años 50 por excelencia, fue constante en su construcción dentro del marco del *star system*, desde sus inicios como modelo *pin-up* (“No se puede encontrar ningún tipo de imagen más resueltamente sexual que esa” [2004, p. 18]), los personajes que interpretó en el apogeo de su carrera, y hasta cómo su imagen se convirtió en un referente de la sexualidad en la acuñación del habla cotidiana.

culturas de masas. La autora ubica a las estrellas de cine (junto a las de teatro y música) en el segundo escalón de más prestigio, entre la realeza y las estrellas deportivas.

Fueron muchos los pasos a seguir para que una joven llamada Norma Jeane Baker se convirtiera en Marilyn Monroe. Los escritos biográficos sobre ella la plantean, desde el principio, como exponente de la realización del sueño americano, pues sus orígenes se remiten a la clase trabajadora de la industria del entretenimiento (su madre y su tutora eran cortadoras de películas negativas) y pasó los primeros años de su infancia expuesta a la gran pantalla. Nunca supo quién fue su padre y, tras la internación psiquiátrica de su madre por esquizofrenia y depresión, se crió entre orfanatos y familias adoptivas, en condiciones de pobreza y escasa educación.

Una vez que firmó contrato con 20th Century Fox en 1946, se dio inicio al proceso de manipulación: ante la recomendación de su agente, se valió del nombre de pila de la actriz de Broadway Marilyn Miller y su apellido materno. En paralelo, el estudio se encargó de que tomara clases de actuación, baile y canto. La construcción de su imagen implicó rutinas de ejercicio, electrólisis para delimitar la línea de su cuero cabelludo y cirugía para refinar su nariz. Según Laura Mulvey, “No cabe duda de que ella era consciente de que tenía que construir, incluso explotarse a sí misma para la mirada masculina con tal de poder establecer su carrera hollywoodense” (2017, p. 206). Uno de los elementos indispensables para lograr dicha construcción se dio tras teñir su cabello castaño a rubio platinado.

Desde el lenguaje cinematográfico, los roles que Marilyn interpreta coinciden con el modelo tipificado de “La Chica”⁴, determinado en términos de juventud, femineidad y atractivo sexual (Dyer, 2004, p. 18). Una de las maneras en que esto es demostrado es a través de la ocupación del personaje: encarna secretarias, coristas, actrices y bailarinas, ocupaciones que se consideraban tradicionalmente (o cinematográficamente) como aquellas donde la mujer está exhibida para el placer masculino. Según Dyer (2004, p. 20), Marilyn se manifiesta en sus películas a través de tomas

⁴ Este es el crédito con el que aparece su personaje en la película *The Seven Year Itch* (Wilder, 1955). Fuera de eso, el personaje nunca es nombrado, a excepción de una referencia humorística que refleja la trascendencia de Marilyn como ícono cultural fuera de la pantalla: al personaje interpretado por Tom Ewell se le pregunta quién es la chica que está en su cocina y él responde: “¿No te gustaría saberlo? ¡Quizás es Marilyn Monroe!”. Otra instancia similar se da en *The Misfits* (Huston, 1961): la puerta del armario de Gay (interpretado por Clark Gable) se abre y revela una selección de *pin-ups* de Marilyn Monroe, para vergüenza de Roslyn, el personaje interpretado por ella (McCann, 1988, p. 111).

ubicadas desde puntos de vista de personajes masculinos. Esto incluye que, con frecuencia, se la posiciona dentro del marco de la cámara de manera que su vestimenta reveladora y su silueta es lo que se destaca (a tal punto que solía apodársela “El Cuerpo”). Como fundamentación, ejemplifica con una toma de la película *The Prince and the Showgirl* (1957):

[Laurence] Olivier está de frente, vestido con una bata sin forma sobre un fondo oscuro de estanterías —su figura no es claramente visible y la puesta en escena lo identifica con el intelecto (libros). Monroe posa de costado, con un vestido ajustado que facilita otra toma de pechos y trasero como en películas anteriores. Detrás de ella hay una estatuilla femenina desnuda. Su figura se nos lanza, y la puesta en escena la identifica con la mujer-como-cuerpo, la mujer-como-espectáculo. (2004, p. 20)

La mayoría de las películas protagonizadas por Marilyn fueron principalmente comedias y musicales donde su personaje está pensado para parecer infantil y sexualmente inalcanzable. Así lo plasma su escena más icónica, en *The Seven Year Itch* (Wilder, 1957): su figura está ubicada sobre una rejilla del subterráneo y se balancea mientras la brisa sopla sobre sus piernas, haciendo que su falda ondee alrededor de su cintura, con su vestido blanco expuesto ante la mirada de todo espectador. La combinación de semejantes características derivó en el encasillamiento en papeles estereotípicos como la “rubia tonta” y la “bomba rubia”⁵, los cuales están complementados por su andar con balanceo de caderas, voz entrecortada, risa exultante y labios rojos y temblorosos, así como también frases célebres frívolas y carismáticas (McCann, 1988, p. 110). A esto se complementan las consideraciones de Laura Mulvey:

En la medida en que Marilyn se convirtió en un significante de la sexualidad por excelencia [...] siempre fue más imagen que personaje; ella personificó una apelación a la vista en la que la interioridad sería, al fin y

⁵ En *The Women's Companion to International Film* (1990), la escritora inglesa Annette Kuhn distingue tres estereotipos interpretados por las estrellas de cine rubias: la rubia de hielo (actrices como Grace Kelly y Veronica Lake) bajo cuyo frío exterior arde fuego; la bomba rubia, cuya sexualidad es explosiva y está disponible para los hombres, aunque a menudo a un precio (Mae West, Jean Harlow) y la rubia tonta, cuyo epítome es Marilyn Monroe, y que se define por su combinación de sexualidad natural (de la que pueden ser conscientes o no) y una profunda inocencia que se manifiesta en la incapacidad de comprender los hechos más elementales de la vida cotidiana. Esta falta de comprensión de lo que es “obvio” para la gente común es la base de este tipo de humor (otro ejemplo: Jayne Mansfield) (pp. 46, 47).

al cabo, irrelevante. Esto se debió, por supuesto, a su máscara altamente desarrollada, gestos estilizados y actuación. (2017, p. 207)

En lo que respecta a cómo el estrellato de Marilyn es representativo de una forma de capital que garantiza el avance económico de la industria hollywoodense y el *star system*, Dyer se focaliza en el año 1953. Durante este año, se estrenaron las tres primeras películas que protagonizó (*Niagara*, *Gentlemen Prefer Blondes* y *How to Marry a Millionaire*), lo que le valió ser votada como la mejor estrella femenina de taquilla, responsable de generar la mayor cantidad de ingresos para su estudio, más que cualquier otra actriz de Hollywood. Semejante logro la ubica como principal atracción, tanto en la producción como en la distribución de películas. En ellas, compartió elenco con grandes estrellas, como Robert Mitchum, Jane Russell, Clark Gable, Montgomery Clift y Lauren Bacall (entre muchas otras). También fue dirigida por cineastas renombrados como John Huston, Fritz Lang, Joseph L. Mankiewicz, Billy Wilder y Otto Preminger, lo que le dio una mayor respetabilidad (McCann, 1988, p. 95). Además, fue la máxima prioridad en materia de promoción televisiva y periodística, así como también por ocupar un lugar omnipresente en las columnas de tabloides y contar con un masivo y leal fanatismo de parte de sus admiradores.

Por otro lado, es pertinente para los intereses de esta sección considerar que el apogeo de Marilyn en 1953 coincide con la aparición de dos publicaciones novedosas: el volumen del Informe Kinsey titulado *Comportamiento sexual de la mujer* (que tuvo la recepción de prensa más masiva que jamás haya tenido un tratado científico [Dyer, 2004, p. 25]) y la revista *Playboy*. Según Dyer, este es un año donde la estrella más directamente sexual también era la estrella del momento, en lo que también fue un año extraordinario en la historia de la sexualidad (2004, p. 25). Como estrella, el autor plantea que Monroe legitima la importancia de este fenómeno, no solo por aparecer en *Playboy*⁶, sino por representar, como nadie más lo estaba haciendo en ese momento, las definiciones particulares sobre sexualidad que la publicación estaba promoviendo. La actitud hacia la sexualidad que impulsaba *Playboy* estaba basada en la

⁶ En una importante movida de *marketing* por parte de la revista, la foto de Marilyn en el calendario *Golden Dreams* (para el que ella posó desnuda antes de llegar al estrellato), fue impresa a color y a lo largo de la página central del primer número de la revista, sin que ella diera su consentimiento.

naturalidad, dejando de lado épocas donde la sexualidad había sido “rigurosamente subyugada” y conceptualizada como un “mandato biológico básico” (Dyer, 2004, p. 29). Las actuaciones de Marilyn, al estar tan configuradas en cuanto a la sexualidad, parecían personificar la naturalidad, exactamente en la línea del discurso de *Playboy*.

Ahora bien, la codificación de Marilyn a través de esta óptica nos remite a lo comentado anteriormente sobre la tipificación como “bomba rubia” y “rubia tonta”, pues esta misma naturalidad con la que manifiesta su propia sexualidad implica que, en realidad, es más bien un vehículo para el consumo de la sexualidad masculina libre de culpa. Como objeto de deseo para el hombre, Dyer plantea que Marilyn representaba el epítome de lo que era deseable en una mujer (2004, p. 40)⁷. Desde los inicios de su carrera, y su manufacturación para ser estrella, se ajusta para encajar en dicho esquema, que comprende un conjunto de rasgos de carácter implícito. Entre estos, se destaca que, para la época, la mujer deseable era una mujer blanca y, en la mayoría de los casos, rubia. El rubio, especialmente el rubio platinado, era visto como el último signo de blancura y también se lo asociaba con la riqueza, ya sea en la elección del término “platino” o en *pin-ups* donde el color del cabello combina con un vestido plateado o dorado y con joyas. El autor plantea que Marilyn habría sido tipificada como otra especie de estrella si su cabello hubiese sido oscuro y que, sin duda, no habría llegado a ser la encarnación definitiva de la mujer deseable (2004, p. 40)^{8,9}. Además de la cabellera rubia, también debía tener varios rasgos de personalidad que juntos resumen el atractivo femenino en

⁷ Según el autor la “deseabilidad” era la cualidad que se instaba a las mujeres de los años cincuenta a alcanzar para hacer felices a los hombres (y, por lo tanto, a ellas mismas) (2004, p. 40).

⁸ La fama de Marilyn y la iconicidad de estas características físicas llegaron a ser tan exitosas que los otros estudios (y eventualmente también Fox, ante la muerte de la actriz) inmediatamente buscaron replicar su imagen. Pronto cada estudio buscó tener su propia estrella platinada, especialmente comercializada como una nueva Marilyn. Como ejemplo, está el caso de Jayne Mansfield (Spoto, 2001, p. 388). McCann también destaca críticamente que Fox llegó a crear una competencia donde se premia a quien más se parezca físicamente a Marilyn (1998, p. 179).

⁹ Otro ejemplo representativo que demuestra cómo los atributos de Marilyn la convirtieron en un ícono se encuentra en un número de diciembre de 1958 de la revista *Life*, donde Marilyn protagonizó una sesión de fotos, a cargo de Richard Avedon, en la que rinde homenaje a actrices como Theda Bara, Marlene Dietrich, Lillian Russell, Clara Bow y Jean Harlow, vistiéndolas y maquillándose como ellas. Al despojarse de los atributos que la identifican característicamente, está irreconocible.

los años cincuenta. Los personajes que interpreta se destacan por su simpatía; no buscan causar problemas, pero también se muestran vulnerables y parecen ofrecerse al espectador porque están disponibles, y esto también se traslada, por momentos, a cómo se presentaba en sus apariciones públicas y cómo era retratada por los medios. Es importante destacar que, a simple vista, estos roles típicos de Marilyn Monroe no transmiten ideas asociadas sobre la sexualidad como algo peligroso: salvo por un par de excepciones, no es una *femme fatale* como las que encontramos en el cine *noir*. Sin embargo, para McCann, el éxito de Marilyn representaba un dilema propio de una institución capitalista como Hollywood: el atractivo sexual de Marilyn estaba demostrando ser rentable pero también entraba en conflicto con las creencias y los valores morales predominantes entre importantes grupos e instituciones de poder (1988, p. 94). La subversión de esta tensión se resolvió mediante la vinculación de la imagen de Monroe a ciertas imágenes ideológicamente aceptables de la sexualidad femenina. Esto se lograba ya sea excusándola (porque es una rubia tonta, como en *Gentlemen Prefer Blondes* [Hawks, 1953]), o castigándola (a través del motivo del sufrimiento, como el que experimentan sus personajes en producciones del género *noir* como *Don't Bother to Knock* [Ward Baker, 1952] y *Niagara* [Hathaway, 1953]). A esto se suma lo comentado por Dyer:

En los papeles posteriores, la interrupción que siempre implica cualquier introducción de una mujer altamente sexual (que es casi lo mismo que decir mínimamente sexual) en la vida de un personaje masculino, se desactiva; de hecho, casi se convierte en el punto de las películas que Monroe termina por eliminar todo lo que su sexualidad parece provocar. De este modo, Richard (Tom Ewell) en *The Seven Year Itch* regresa felizmente con su esposa, Beau (Don Murray) en *Bus Stop* consigue a su chica (Cherie/Monroe) y regresa a su rancho, Elsie (Monroe) en *The Prince and the Showgirl* reconcilia al Rey (Jeremy Spenser) y su padre, el Regente (Olivier), y así sucesivamente. Es un patrón narrativo estándar: un estado de equilibrio, una interrupción y un retorno al equilibrio a través de la resolución de la interrupción; solo que aquí la causa de las perturbaciones (Monroe, solo porque ella es sexo) y la resolución están encarnadas en una misma persona/personaje (Monroe). (2004, p. 43)

Como advertimos previamente, el hecho de que la carrera de Marilyn se desarrollara de esta manera implicó una caída inmutable en la tipificación.

Parte de lo que hace que la actriz sea recordada como una rompedora de tabúes y como una de las últimas estrellas de la época dorada de Hollywood, la manera en que esto significó un impedimento para su desarrollo profesional (y hasta personal) terminó por exponer las fallas y la inevitable decadencia del *star system*. Según explica Laura Mulvey (2017), durante su lento ascenso al estrellato, Marilyn se vio perjudicada por la tiranía del sistema de contratos (p. 204). Semejante contratación duraba generalmente siete años, durante los cuales el salario del actor permanecía fijo en una tarifa generalmente baja y con condiciones laborales desventajosas, lo cual, sin duda, iba en contra del concepto de glamour y ocio que acompañaba a la profesión actoral. Implicaba, además, que estaba a merced del estudio incluso después de establecerse como una estrella, sin poder opinar ni elegir sus roles. Más allá de esto, Marilyn se destaca porque, desde el principio de su carrera, estuvo comprometida a desarrollar sus habilidades actorales, y se valió del entrenamiento de figuras como Natasha Lytess, Michael Chekhov y, más tarde, Paula y Lee Strasberg (propulsores de las técnicas actorales del sistema Stanislavski, conocidas popularmente como el “Método”). Su intento de perfeccionarse como actriz y ser tomada seriamente fue recibido con sarcasmo por la prensa y, especialmente, por su propio estudio. Su presencia entre la élite intelectual de Nueva York (a la que perteneció su marido, Arthur Miller) nunca fue del todo bienvenida (McCann, 1988, p. 99). A pesar de esto y, como parte de las maneras en las que se rebeló contra la industria, Monroe buscó la manera de elegir sus propios proyectos y diversificar sus papeles para interpretar roles más exigentes a través de la producción independiente. Para ello, estableció Marilyn Monroe Productions en 1956 con el fotógrafo Milton H. Greene. Esto implicó contradicciones clave entre su imagen de estrella y sus aspiraciones, que representaron un significativo obstáculo a la hora de explorar sus ambiciones. Las oportunidades fueron escasas y complicadas, con *The Misfits* (estrenada en 1961, la última película que finalizó antes de su muerte) como la única instancia donde pudo lucirse en un rol protagónico dramático. Sin embargo, los especialistas notan una tendencia evolutiva y autoconsciente en los roles interpretados tras abandonar 20th Century Fox. De acuerdo con Mulvey (2017), si bien muchas de estas producciones la mostraron nuevamente en el rol de corista (*Bus Stop* [1956], *The Prince and the Showgirl* [1957], *Some Like It Hot* [1959] y *Let's*

Make Love [1960]), estas parecen sugerir que estaba comenzando a desempeñar el dilema de la corista en lugar de encarnarlo, y la sutileza de semejantes avances es suficiente para confirmar la ruptura de los rígidos moldes impuestos anteriormente (p. 208).

Sin embargo, como veremos a continuación, las consecuencias de estos intentos, así como la sucesión de complicaciones que persiguieron a Marilyn más allá de lo profesional, terminaron por delatar el fallo del sueño y el costado más trágico de Hollywood. Tales elementos llevan al fenómeno del estrellato (tanto lo positivo como lo negativo) a una escala de mayor dimensión, en la medida en que la recepción de la imagen y el desarrollo de la misma a lo largo del tiempo adquieren condiciones míticas. A simple vista, se denota que, a pesar del progreso que representó como un *sex symbol* en una época de ruptura de tabúes, esto no fue suficiente para dismantelar las imposiciones propias de la hegemonía ideológica del consumo masculino, y así lo reflejan las palabras de Monroe, en la última entrevista que dio antes de morir, seis años después de la ruptura con 20th Century Fox: “Ese es el problema, un *sex symbol* se convierte en un objeto –y yo detesto ser un objeto” (Dyer, 2004, p. 57).

Si retornamos a nuestra inquietud de hasta qué punto es válido que una estrella de cine pueda equipararse con un mito, podemos remitirnos a Ruby Blondell quien, al analizar cómo están vinculados dos héroes míticos como Helena de Troya y Aquiles, termina realizando exactamente la equiparación que nos inquieta:

Ambos son semidioses cuyos asombrosos dones divinos los elevan por encima del común de los mortales. Como tales, son figuras icónicas y glamorosas, comparables, en ciertos aspectos, con las estrellas de cine. A pesar de las evidentes diferencias contextuales, existen formas en las que los antiguos héroes míticos y las estrellas de cine realizan un trabajo cultural similar. Al igual que las estrellas, estos héroes son figuras carismáticas y casi divinas que encarnan cualidades específicas (como la fuerza o la belleza) en un grado máximo; nos llegan mediados por representaciones verbales y visuales repetidas; sus imágenes son icónicas pero permanecen abiertas a una manipulación y reinterpretación interminables; se utilizan como ideales culturales o modelos de comportamiento, especialmente en lo que respecta al género. (2009, p. 15)

Las definiciones teóricas que cotejamos anteriormente confirman esta posibilidad pues, en ambos casos, plantean que la existencia de los respectivos conceptos (es decir, tanto mito como estrella) solo es posible en la medida de que exista la identificación por parte de sus distintos receptores. En un principio, Dabezien define al mito literario en base a cómo este ilustra simbólicamente una situación humana que es ejemplar para una comunidad en particular y que, si consideramos a un gran personaje histórico como un mito, es porque lo vemos como un héroe mítico, como un nuevo Aquiles o Héctor (citado en Brunel, 1996, p. xv). Esta definición contrasta con la de Durnat, quien afirma que la estrella es un reflejo en el que el público estudia y ajusta su imagen de sí mismo y que la historia social de una nación puede escribirse en función de sus estrellas de cine (citado en Dyer, 1998, p. 6). En paralelo, Portela Lopa vincula temporalmente el nacimiento del cine como algo que sucede poco después de que Nietzsche decreta la muerte de Dios:

Esa convicción dejaba en una posición de desvalimiento al hombre, que se veía en estos años sin la seguridad que proporcionaba el dogma, y por lo tanto, de la seguridad de tener la idea de eternidad. El filósofo alemán había cernido las arenas para el cultivo de nuevos dioses. Se buscarían ahora en los sistemas políticos, en el arte, en las manifestaciones masivas de la cultura mediática. No es posible vivir sin mitos, y cuando no hay dioses hay que crearlos para configurar la vida humana. (2013, p. 77)

Consecuentemente, el autor insta a entender que el tiempo ha variado y que, con él, han evolucionado tanto las funciones vitales y sociológicas como las condiciones culturales que representan el terreno donde debe nacer la proyección mítica (2013, p. 91).

En un proceso que comenzó desde su configuración como estrella de Hollywood y que se ha acentuado desde los sesenta años que han transcurrido después de su muerte en el año 1962, la personalidad histórica de Marilyn Monroe ha sido glorificada por la cultura de masas hasta alcanzar proporciones épicas. Buscar comprenderla, ya sea para conocer a la persona detrás de la estrella que se ha gestado en tan poco tiempo, implica un desafío al tratarse de una existencia cuyo recuerdo sigue vivo y que, sin duda, representa un mito cuya gestación ha sido muy reciente. Abordarla resulta complejo y encontramos que, ante el exceso de material disponible sobre ella (pues tanto su vida como su muerte han sido

sensacionalizadas excesivamente), se manifiesta contenido inevitablemente plagado de tintes ficticios y libertades autorales que diluyen la distinción de qué es real y qué no lo es. Pareciera que todo texto sobre ella busca proponer su propia versión de los hechos y, por este motivo, el estudio de las fuentes referentes demanda cierta cautela. Como comenta Sterk:

El análisis de lo que se ha publicado sobre Marilyn refleja un patrón progresivo de desarrollo: de chismes y rumores (a menudo orquestados por la propia Marilyn) durante su vida, a defensas y leyendas relativamente desenfocadas y variantes poco después de su muerte, a una narrativa o mito convincentemente ordenado y motivado por el décimo aniversario de su muerte, hasta las publicaciones actuales interesadas solo en hablar de la imagen de Marilyn. El distanciamiento progresivo logrado al despersonalizar y mistificar a Marilyn ha cambiado nuestra percepción de ella. (1985, p. 294)

Con esto en mente, encontramos que ni siquiera los textos biográficos que prometen verdades reveladoras conceden solución a esta problemática, a tal punto que McCann comenta que, a pesar de sus intentos de corregir, reafirmar, revisar o reinterpretar relatos falsos o distorsionados, ninguna biografía puede duplicar la vida del sujeto cuya historia busca contar (1988, p. 38). Para el autor, a pesar de las pretensiones de objetividad, siempre leemos una visión personal de ella, no una historia de índole documental. Este punto es de particular importancia porque, ante lo afirmado, plantea que el mito surge a partir tanto de la necesidad del autor como del deseo del lector a la hora de ubicar totalidad y orden. Por esto mismo, surge cierta ironía a partir de la tensión que se da entre el impulso biográfico de corregir y cómo este genera nuevos mitos. En el intento de oficializar, en este caso, la historia de vida de la estrella de cine, la biografía necesariamente termina por universalizar mientras más intenta individualizar, pues revela la experiencia común de condiciones humanas tales como el triunfo, el amor o el fracaso y, de este modo, la identificación es inevitable. De acuerdo con el autor:

El mito de Marilyn es ambiguo: ¿es Norma Jeane o Marilyn, una o la otra o ambas? La sociología está más cómoda cuando tiene que analizar generalidades culturales que cuando tiene que apreciar las

individualidades humanas. El estudio que contrató a Monroe buscó tipificarla y ahora sus biógrafos están intentando hacer lo mismo. (1988, p. 207)

Con esto en mente, encontramos que una verdad oficial y objetiva es inalcanzable cuando se trata de figuras tan emblemáticas para la cultura de masas y eso es lo que conduce a que adquieran tintes míticos por sus múltiples transformaciones y adaptaciones. Por este motivo, volveremos a considerar ciertas características que hacen a la creación del mito histórico, para identificar cómo son detectables al valerse de textos biográficos para conocer a Marilyn:

- La existencia glorificada suele estar acompañada de circunstancias sorprendentes relacionadas con los orígenes y el nacimiento de la persona.

El pensamiento posmoderno inhabilita la posibilidad de pensar en una forma de divina concepción como la que, por ejemplo, da origen a heroínas míticas como Helena de Troya o Pandora. Las circunstancias del nacimiento de Marilyn son opuestas: nunca supo la identidad de su padre. Sin embargo, eso no ha impedido que su llegada al mundo cuente con elementos hiperbólicos y simbólicos que transmiten una idea de predestinación. En el texto *Marilyn Monroe: The Biography* (1973), Norman Mailer busca lo especial y profético detrás de su nacimiento en el hecho de que Marilyn no fue abortada¹⁰ y que su madre trabajaba como cortadora de películas. Plantea la hipótesis de una influencia prenatal en su belleza y eventual estrellato ejercida por el trabajo de su madre:

Si se dice que no hay que maravillarse cuando un niño se parece mucho al padre porque la madre nunca apartó los ojos del hombre mientras estaba embarazada, ¿qué hay que decir entonces de Marilyn, cuya madre trabajadora nunca apartó los ojos de los negativos de películas? (Citado en Sterk, 1986, p. 219-220)

¹⁰ "Aún si los abortos no eran rutinarios en 1926, definitivamente estaban disponibles en Hollywood. Algún imperativo interno debe haberle dicho [a Gladys, la madre de Norma Jeane] que esta niña era demasiado especial para ser abortada, pues está claro que los bebés no le despertaban grandes sentimientos". (Mailer: 26)

De este modo, se plantea que, aun si Marilyn no puede reclamar un dios como padre, puede reclamar una constante exposición prenatal a las estrellas. Donald Spoto, biógrafo de la actriz, también contribuye un poco a esta narrativa de predestinación mediante la idea de una intensa identificación por parte de Marilyn con su ídola, la actriz Jean Harlow. Como si se tratara de una segunda venida de Harlow, Spoto (2001) narra sobre cómo Grace McKee (una de sus muchas figuras tutoriales) comenzó a prepararla obsesivamente desde una muy temprana edad para el estrellato, diciendo que algún día heredaría el manto de la reina del cine: la maquillaba y la vestía exclusivamente de blanco; solo se abstuvo de teñirla de rubio ante las reglas del orfanato donde Marilyn residía. En consecuencia, Marilyn idolatra a Harlow. Según el autor, lógicamente, semejante exhortación a convertirse en una imitación de una gran estrella cinematográfica atraería naturalmente a una niña con identidad confusa y carente de una vida hogareña normal. Para Spoto (2001), estaba siendo preparada para ser un facsímil fabricado a partir de las fantasías de una cultura (p. 46). Más allá de lo físico, el autor enumera muchas similitudes entre ambas estrellas, incluyendo que contrajeron matrimonio tres veces y que siempre buscaron trascender la presunción común de que eran meras *sex symbols* para ser vistas como actrices serias. También cita a Marilyn para transmitir cómo ella misma era consciente de las similitudes que las vinculaban:

No dejaba de pensar en ella, de repasar los hechos de su vida en mi mente, (...) era un poco escalofriante, a veces me preguntaba: '¿Soy yo la que hace que estas cosas sucedan?'. Simplemente parecía que teníamos el mismo espíritu, o algo así, no lo sé. No podía dejar de preguntarme si yo también moriría joven, como ella. (2001, p. 279)

- Al ser elevado por el arte, el mito histórico da la impresión de estar guiado por una luz divina o diabólica, y parece estar aliado con lo sobrenatural. Su mirada no está dirigida a este mundo, pero parece más a menudo contemplar el mundo más allá de él.

Esto coincide con lo escrito por Mailer, quien plantea que Marilyn: “podría ser una visitante que ha venido a estudiar los hábitos humanos —se nos cruza por la cabeza la infeliz sospecha de que no hubiéramos tenido manera de saber si ella era un ángel o un demonio” (Citado en Sterk, 1986, p. 221). Su creciente éxito como estrella la hace digna de ser codificada dentro de

una categoría ontológica superior, y por este motivo adquiere por momentos la etiqueta de “diosa”, y su imagen pasa a convertirse en un ícono central de la cultura americana (de ahí, el epíteto al que Mailer la reduce: “The Great American Body” [el Gran Cuerpo americano] [1973, p. 157]).

Al contrastarla con Helena de Troya (otra figura icónica, en este caso, de la cultura griega), Helen Sterk plantea que, aunque la belleza de Marilyn no proviene de un dios, se convirtió en el equivalente americano de una diosa, pues ella creó su propia belleza por sí misma y para sí misma (1986, p. 222). En paralelo, también es categorizada por Mailer, McCann y Sterk como una “diosa sexual”, no solo por las características físicas consideradas anteriormente. Los romances que se le atribuyen y sus matrimonios con figuras célebres y poderosas de Estados Unidos, como el jugador de béisbol Joe DiMaggio: “El mejor jugador de béisbol de su tiempo” (Mailer, 1973, p. 95) y Arthur Miller: “El Gran Cerebro americano” (Mailer, 1973, p. 157), contribuyeron aún más a enfatizar esta cualidad de personalidad destacada en su país y en el mundo occidental.

- Implica una dicotomía entre la figura derivada del mito y el individuo histórico. Ambos coexisten en dos realidades opuestas entre sí y nunca se destruyen, pues pertenecen a dos universos diferentes, el del arte y el de la historia.

Desde su aspecto físico cuidadosamente construido hasta los elementos de su personalidad que trascienden la pantalla, esta característica se complica por el hecho de que el arte en cuestión, antes que nada, empieza siendo creado y difundido por la misma Marilyn, lo que hace que el intento de conocerla “realmente” sea una empresa frustrante. La dificultad se ve agravada por la naturaleza evasiva de la personalidad de un actor: como actriz profesional, asumía una multiplicidad de personalidades, lo que dificultaba incluso que ella misma se sintiera asentada en una única identidad (McCann, 1973, p. 3). Esta característica mítica es por demás llamativa en la medida en que representa un tema recurrente en los textos literarios sobre Marilyn que tendremos en cuenta próximamente. Spoto provee ejemplos sobre cómo esto representaba una constante en la vida de Marilyn, y menciona que llegó a acostumbrarse a referirse a sí misma en tercera persona. Los atributos físicos característicos de la actriz llegaron a

representar una máscara, a tal punto que, al despojarse de los mismos, era capaz de circular “camuflada” por las calles sin que nadie la reconociera. El siguiente fragmento de la biografía escrita por Spoto plasma esta oposición entre los dos polos de Marilyn:

Descartar el camuflaje era un gesto doble: Marilyn deseaba quitarse el disfraz, la máscara que la escondía de su público, y emerger como ella misma. Pero lo que en realidad revelaba era, de hecho, a la Marilyn fabricada sobre quien tenía sentimientos tan ambivalentes. Sin eso, temía no tener una identidad real: al intentar escapar de su falsa personalidad, demostraba que, al mismo tiempo, tenía miedo de perderla. De manera similar, Susan Strasberg y una amiga recordaron ver a Marilyn enojada y retraída cuando un taxista no la reconoció.

Susan Strasberg recordó haber caminado con ella cuando notó que los fanáticos esperaban su regreso en el Waldorf. ‘¿Quieres verme ser ella?’, le preguntó a Susan. Momentáneamente confundida, Susan vio algo notable: ‘Parecía hacer algún ajuste interno, algo ‘se encendió’ dentro de ella, y de repente, allí estaba ella, no era la chica simple con la que había estado paseando, sino ‘Marilyn Monroe’, resplandeciente, lista para su público. Ahora las cabezas se giraron. La gente se agolpaba a nuestro alrededor. Ella sonreía como una niña’. (2001, pp. 323-324, resaltado nuestro)

- A menudo, la muerte proporciona un nuevo ímpetu a un mito existente, es digna de apoteosis. A la vez, cuando cada vida se convierte en destino y el bullicio de la realidad se aleja, un fracaso, una enfermedad o la muerte muestran de repente que el dios es un hombre. Sin embargo, el mito acomodará la paradoja de un dios asesinado.

A simple vista, el mito de Marilyn Monroe se plantea, como comentamos, como un mito esencialmente americano, símbolo del máximo exponente de fama, éxito y belleza. Sin embargo, el impacto de su muerte en 1962 implicó una resignificación indeleble, que lo transformó en un mito trágico por exponer y por marcar el fin de la era dorada de Hollywood de la peor manera. Las principales hipótesis respecto a cómo murió (suicidio o sobredosis accidental de barbitúricos) implicaron una redefinición de su personalidad: “Esa chica aparentemente feliz, ese ‘pastel comestible de ensueño’, se había arrastrado ‘sola a morir, como un gato enfermo, en una

noche de sábado en el apogeo de su vida y de nuestro tiempo". (Sterk, 1985, p. 297). Un hecho así simplemente no encajaba con la imagen que se había hecho tan popular. Según la descripción de Helen Sterk:

Dejó de ser vista como una mujer saludable, deseable y segura de sí misma, como lo fue en su vida. En su muerte, llegó a ser vista como una belleza patética y de mal gusto, abusada por quienes la conocieron, la víctima por excelencia. (1985, p. 299)

Inevitablemente, este aspecto afecta la manera en que cualquier lector encara la tarea de conocerla a través de la literatura, ya sea ficticia o biográfica. Según McCann, a través de este último género discursivo, la vida escrita de Marilyn Monroe ha llegado a adquirir una forma particular con altibajos dramáticos y una pátina de destino trágico. Plantea que la historia, por lo general, aparecería como un ceño fruncido si se trazara punto por punto: comienza por debajo (orfandad), sube a un pico (estrellato) y cae hasta el final (sobredosis, suicidio o asesinato) (1988, p. 39).

Otro elemento que los especialistas destacan a la hora de tratar su muerte es que, sin la presencia de Marilyn para limitar la curiosidad y corregir toda licencia imaginativa, el material se ha convertido en propiedad pública, objeto de distorsión a través de múltiples leyendas, defensas, conspiraciones y explicaciones. Entre estas apariciones, se manifestaron muchos presagios con los que algunos autores advierten que la manera trágica en la que los hechos se desarrollaron era inevitable. En una primera instancia, Norman Mailer toma exagerados ejemplos, como que las únicas huellas de manos en el Teatro Chino de Grauman que coincidían con las de Marilyn eran las de Rudolf Valentino (uno de los muchos actores de Hollywood célebres por morir durante su juventud); o que, mientras se dirigía a casarse con Joe DiMaggio, dobló por un pasillo marcado con un cartel de "sin salida". Para el autor, una persona como Marilyn, aquejada permanentemente por la inseguridad de los antecedentes familiares de locura: "La coincidencia más casual no puede no parecer otra advertencia de las profundidades" (1973, p. 22).

En paralelo, otros dos momentos han tenido aún más difusión póstuma por el significado ominoso que han adquirido. En primer lugar, se menciona que cuando Marilyn se mudó a la última casa en la que vivió (y murió), el mosaico que decoraba la entrada contenía el lema en latín *cursum perficio*

(que podemos traducir como “he llegado al final del camino”), proveniente de un versículo del Nuevo Testamento (Spoto, 2001, p. 485). Por último, se suele recurrir al momento en el que Marilyn se presentó en el Madison Square Garden por el cumpleaños del presidente John F. Kennedy. En lo que fue una de sus últimas apariciones públicas antes de su muerte (menos de tres meses antes), fue presentada en el escenario como “the late Marilyn Monroe”¹¹ por el actor Peter Lawford (cuñado del presidente), en un gesto bromista sobre la acostumbrada impuntualidad de la actriz.

Las conspiraciones implicaron, por supuesto, buscar culpables en la forma de figuras poderosas. Se sugiere, por ejemplo, la existencia de evidencia incriminatoria, como un diario en el que Marilyn escribió información política confidencial que le habían revelado los Kennedy, y que ella, en una faceta de despecho, amenazaba con publicar sus contenidos. Ya sea porque la CIA, el FBI¹², los líderes sindicales o la mafia buscaban incriminar al presidente y a su hermano, o porque el mismo Robert Kennedy ordenó su asesinato por querer deshacerse de ella mientras él huía en su helicóptero, todas las teorías se ven sumidas en extrema grandilocuencia digna de un melodrama. En medio de semejantes hipótesis exorbitantes y el luto de su público, el hecho es que el final de Marilyn fue, por sobre todo, solitario: tuvieron que pasar días hasta que alguien de su círculo cercano reclamara su cuerpo en la morgue de Los Ángeles. Aun cuando el exceso de confabulaciones podría parecer evidente, se demuestra que el peso de la fantasía es mayor: Spoto (2001) se encarga de negar todas las versiones conocidas al momento de la publicación de su propia versión de los hechos (pp. 599-611)¹³. El biógrafo elimina detalladamente la fantasía que involucra románticamente a Marilyn con tanto John como Robert Kennedy (2001, pp. 486-493). Incluso niega la posibilidad de un suicidio, pues plantea que, a pesar de que los últimos años de Marilyn incluyeron severos problemas de salud mental y adicciones, su futuro prometía un

¹¹ El empleo de este adjetivo, que se traduciría literalmente como “la impuntual”, cobró connotaciones sombrías luego de la muerte de Marilyn, ya que “late” también puede traducirse como “difunta”.

¹² Es un hecho que el FBI sí investigó a Marilyn ante sospechas de sus opiniones políticas y sus vínculos personales, especialmente con Arthur Miller. Por este motivo, en 1955, se creó un archivo sobre ella. El mismo está disponible en el sitio web del FBI y una gran cantidad de sus fragmentos están censurados.

¹³ Cabe aclarar, atentamente, que la versión que él propone también ha sido desmentida en biografías posteriores.

renacimiento tanto profesional como personal en la forma de grandes proyectos, incluyendo un nuevo matrimonio con Joe DiMaggio y la producción de una película biográfica sobre Jean Harlow.

A partir de las múltiples consideraciones expuestas hasta este punto, encontramos un fenómeno de naturaleza inherentemente polisémica cuando se trata de Marilyn Monroe y todo lo que representa. Con esto en mente, es importante mantenernos en la prioridad de nuestro análisis, es decir, lo mítico. Cuando se trata de su recepción, el desarrollo de lo mítico y lo simbólico ha de imponerse por sobre cualquier versión que se acerque más a la verdad, la misma no es la prioridad. Las palabras que cierran la reseña del diario *Los Angeles Times* para la biografía de Spoto (y sus teorías) representan un claro exponente de esta preferencia: "En cuanto a [Marilyn Monroe] y los Kennedy –lo siento, Sr. Spoto, pero sí, Papá Noel existe" (Rosenfield, 1993).

Ante este panorama desafortunado, se denota la pervivencia de la imagen por sobre quién era realmente Marilyn o, más bien, Norma Jeane. De acuerdo con Helen Sterk, Marilyn ya no tiene un yo y ha sido reducida a su sexualidad, que está disponible para siempre y, al igual que sus fotografías y películas, se puede comprar por el precio de un póster:

En el curso de 25 años de creación mítica, la persona se ha perdido. Quizás sea inevitable. Si no hubiera nada simbólico en la persona, la muerte marcaría el final de nuestro interés en lo que sea que tenga que ver con ella. Solo en la medida en que se acerque a un arquetipo, se recordará a una persona y, a partir de ahí, solo permanecerán aquellos aspectos de las circunstancias, la apariencia o la personalidad que reflejan el arquetipo. (1985, p. 303)

Los textos biográficos que consideramos son representativos de esta problemática. Es un hecho que, a pesar de que se ha conocido a Marilyn a través de imagen y texto, el mito, como comentamos inicialmente, demanda identificación. La vitalidad del mismo se evidencia en la necesidad de renovación. Sin duda, es evidente, como lo reflejan las palabras de Sterk y como desarrollaremos a continuación, que existe un afán de resignificar a Marilyn, buscando ir más allá de la tragedia e iluminar el costado más vulnerable y personal, con el fin de exponer su gran valor. De acuerdo con la escritora canadiense Anne Carson: "Los mitos son historias sobre

personas que, por momentos, se vuelven demasiado grandes para sus vidas, por lo que chocan con otras vidas o tienen roces con los dioses. En una crisis, las almas son visibles” (2006, p. 8). Como una personalidad superlativa, la existencia de Norma Jeane Baker, su transformación en Marilyn Monroe y su impacto en la cultura de masas se amoldan a este tipo de grandeza. Así lo evidencia su creciente legado y el permanente misterio de quién era realmente la persona detrás del ícono.

Así, encontramos que todo lo que fue moldeado por el *star system* y que convirtió a la actriz en una ídola de las masas ha sido metamorfoseado, distorsionado y elaborado imaginativamente por la conciencia colectiva, y tales transformaciones ya han sido registradas por la literatura, en un proceso que seguramente está lejos de terminar. En consideración de las características míticas que ya tuvimos en cuenta y, sin pretensiones exhaustivas, podemos nombrar algunas de las instancias donde Marilyn se ha trasladado al ámbito literario y donde su mitología ha empezado a construirse a través del interés en temáticas particulares:

- Quizás la fuente más fidedigna que podría considerarse proviene, de manera indirecta, a través de la propia actriz y se trata de una obra esencialmente fragmentaria. Justamente, el volumen se titula *Fragments: Poems, Intimate Notes, Letters* (2010). En este volumen, los editores buscaron dar un orden cronológico (en la medida que fuera posible fechar los textos), y se valen de indicaciones para corregir errores ortográficos, agregar palabras faltantes, o hasta sugerir posibles maneras en las que palabras indescifrables pueden ser leídas. También recurren a flechas para indicar el orden en que cada texto debe ser leído. Además, incluyen fotografías de los fragmentos originales que permiten apreciar los procesos de redacción de Marilyn, que transmiten vulnerabilidad al transmitir su anhelo de ser comprendida más allá de la imagen que proyectaba.
- El escritor Arthur Miller, quien estuvo casado con la actriz entre los años 1956 y 1961, meditó de manera extensa sobre su relación con ella. Según McCann: “Ella aparecía reescrita por él en varios cuentos, cuentos en los que se mostraba cómo el autor aspiraba capturar y comprender las cualidades de Monroe que lo habían hecho enamorarse de ella” (1988, p. 146). Miller incluyó datos personales e

íntimos sobre ella en el cuento “The Misfits” (1957), que él mismo adaptó para el guión de la película homónima dirigida por John Huston en 1961 y que Marilyn protagonizó. Posteriormente, la obra teatral *After the Fall* (1964) recrea su crisis matrimonial e inminente divorcio, y recibió fuertes críticas por representar el suicidio de Maggie, esposa del protagonista, que contiene grandes semejanzas con la manera en la que Marilyn murió. A la vez, también reflexionó sobre el antes, durante y después de su matrimonio con ella en su autobiografía, titulada *Timebends: A Life* (1987).

- La actriz es ficcionalizada en el cuento “A Beautiful Child”, parte del volumen *Music for Chameleons* (1980) que fue escrito por Truman Capote, amigo suyo. En la misma, ambos se encuentran en el funeral de Constance Collier, actriz y maestra de actuación de Marilyn. Posteriormente van a un bar, donde ella se vale del oído de Capote para reflexionar sobre su hartazgo con Hollywood y su insistencia con tipificarla. También le confiesa que sigue amando a su ex esposo, Joe DiMaggio, aun después de que Capote adivine sobre su nueva relación con Arthur Miller. Esta narración se caracteriza por mostrar un costado más humano de Marilyn, donde contempla las dificultades a las que la ha conducido el estrellato.
- Joyce Carol Oates también trata la duplicidad entre la vida pública y privada de Marilyn, y su deseo de ser tratada como una persona normal en el cuento “Three Girls” (2004). En paralelo, la novela histórica *Blonde* (2000) narra, en una ambiciosa extensión de más de 700 páginas, “una ‘vida’ radicalmente destilada en la forma de ficción” (Oates, 2000, p. vii).
- Desde la poesía, encontramos que Sharon Olds escribe meditativamente sobre uno de los temas más recurrentes, su muerte, en la pieza “Death of Marilyn Monroe” (1984), que contrasta el impacto que provocó en quienes tuvieron que ocuparse de su cuerpo fallecido, tras pasar de verla brillar en la pantalla a conocerla después de su muerte.
- La belleza de Marilyn ha sido mitificada en numerosas ocasiones, y por esto la actriz ha sido equiparada con la figura de Helena de Troya. Por un lado, “Helen in Hollywood” (1982), de Judy Grahn, imagina la incursión de la reina espartana en la industria cinematográfica y

describe la fascinación de su público: “¡Miren! ¡Miren! Ella es diferente. El medio para toda nuestra energía / mientras la vertemos a través de ella. / Vasija de luz, / su carne es como el lino, / una fibra viva. / *Ella es el símbolo de nuestros sueños y miedos / y visiones sangrientas, todas / nuestras metáforas para vivir en Estados Unidos* / Harlowe, Holiday, Monroe” (lo destacado es nuestro). En paralelo, encontramos el poema “Beautiful” (2002), de la poeta laureada inglesa Carol Ann Duffy, que también se suma a Cleopatra y la princesa Diana de Gales en su análisis, que refleja la pervivencia atemporal de la conexión entre belleza y tragedia. Los versos “beauty is fame” (la belleza es fama) y “beauty is fate” (la belleza es destino cristalizan la totalidad del poema. En paralelo, Anne Carson publicó el texto *Norma Jeane Baker of Troy: a version of Euripides’s Helen* en el año 2019. Se trata de una suerte de monólogo teatral que también es un poema, una pieza de *performance* cuyo subtítulo indica que se trata de una “versión” de *Helena*, de Eurípides y que, como su título nos indica, se centra en la fusión del mito de la reina espartana con el de Norma Jeane Baker o Marilyn Monroe. En esta pieza, que de por sí trabaja con una variante mítica menos conocida de Helena (en la que ella nunca fue a Troya), el protagonismo que adquiere Norma Jeane (en lugar de Marilyn) le permite explorar ideas sobre el poder destructor de la belleza, la falibilidad epistemológica ante la multiplicidad de verdades, la naturaleza del ser y las apariencias, la contraposición entre ilusión y la realidad y también la maternidad, un tema sobre el que suele reflexionarse en menor medida cuando se trata de Marilyn, ya que no tuvo hijos.

- Quizás el caso más debatido en cuanto a cómo se ha escrito sobre la actriz es *Marilyn: A Biography* (1973), de Norman Mailer (que también ha sido editado con el confuso subtítulo “A Novel Biography”). Este polémico texto, que tuvimos en cuenta anteriormente, es caracterizado por McCann como “un triunfo en especulación intuitiva” (p. 10), es célebre por dar origen a la leyenda urbana¹⁴ de que Marilyn

¹⁴ Hay consenso total en este punto por parte de la bibliografía consultada. Particularmente, Spoto destaca cómo Mailer se retractó demasiado tarde: Excoriado por los críticos por sus cavilaciones confusas, Mike Wallace lo entrevistó en el programa de noticias 60 Minutes de CBS (el 13 de julio de 1973), donde Mailer tuvo que admitir: “Diría que las probabilidades son diez contra uno de que [la

fue asesinada, producto de una conspiración de inteligencia gubernamental contra su supuesto amante, Robert F. Kennedy. Esta última obra es tomada por los especialistas para analizar su impacto a la hora de desarrollar una narrativa mítica sobre Marilyn donde, como vimos, la eficacia del elemento imaginario ha logrado generar una distorsión que se entremezcla con los hechos históricos y donde la etiqueta de biografía resulta ser inexacta. Según Helen Sterk (1985), el texto de Mailer: “Ha demostrado ser una explicación aceptable y satisfactoria de *Marilyn como persona* y constituye la base de los trabajos más recientes sobre *Marilyn como personalidad*. Como tal, funciona como un mito, en el sentido de que actúa como una narrativa creadora de orden que contiene todo el conocimiento relevante sobre Marilyn” (p. 294, lo destacado es nuestro).

De acuerdo con lo desarrollado hasta este punto, podemos concluir que, en los años de su apogeo y en el tiempo que ha pasado desde su muerte, la personalidad de Marilyn Monroe encarnó cualidades específicas en un grado máximo, en línea con ideales culturales de un siglo donde la proyección mítica se ha buscado en las nuevas categorías sociales de los últimos tiempos. Esto ha conducido a que se reflexione sobre la belleza, la fama y la tragedia a la que ambas pueden conducir. Ya sea como estrella o como mito, nuestro conocimiento sobre Marilyn ha estado mediado por representaciones verbales y visuales específicas; y su iconicidad ha sido manipulada y reinterpretada de manera interminable.

En este sentido, el devenir de su mito revela que tiene un poder extraordinario para despertar sentimientos masivos pero, aun así, también nos alerta de cómo su costado más privado demuestra mantenerse evasivo, por cómo la grandiosidad de su contraparte pública ha ocupado el primer plano. Su imagen habita varios contextos: los contextos culturales de sus espectadores y fanáticos, contextos institucionales y sociales, así como contextos históricos de producción y consumo. Lo que permanece vivo para las masas que la consumen como un producto remitirá a la construcción de

muerte de Marilyn] fue un suicidio accidental". ¿Por qué, entonces, acusó a Robert Kennedy? Mailer no fue más que sincero: 'Realmente necesitaba el dinero'. Lo consiguió, pero el público se vio enganchado en una farsa monumental" (2001, pp. 602-603).

la caricatura hipersexual que configuraron de Marilyn: a su cabellera rubia, sus labios rojos, su personalidad alegre y burbujeante. Eso explica por qué una imagen con su rostro es automáticamente identificable por la mayoría de las personas, una mayoría proporcionalmente superior respecto de la cantidad de personas que hoy pueden decir que la conocen por haberla visto en el cine. Como afirma McCann, todos creemos que conocemos a “Marilyn” pero, a fin de cuentas, simplemente no sabemos lo que eso significa realmente. Para el autor, hay algo profundamente contradictorio en la imagen popular de Marilyn: demuestra ser omnipresente pero inaccesible a la vez y, aún en vida, es sabido que ella luchaba por hacer que tanto su público como su círculo íntimo empatizaran con la mujer detrás de la celebridad (1988, p. 116). Como vimos, esto es una característica clave para la mitificación de una personalidad histórica: está revestida de luces y colores pero, a su vez, está imbuida en las sombras del misterio. Algo tan simple como la imagen de una falda blanca flotante despertará inferencias que conducirán solamente a Marilyn. Frente a este marco arriesgadamente banal y deshumanizante, se corre el riesgo de pasar por alto las muchas aristas de su mito y su historia, como lo demuestran los constantes artículos mediáticos reduccionistas que, por ejemplo, revelan como primicia inédita que Marilyn no era realmente una rubia tonta porque, sorprendentemente, detrás de sus envidiadas medidas era una lectora incansable, que se interesaba ante las causas sociales de su época. Sin importar cuántas nuevas biografías sean editadas o cuántos documentales o películas biográficas sean producidas, lo cierto es que todos partirán desde la promesa vacía de que revelarán verdades ocultas hasta entonces y que desacralizarán el mito para acercarnos a la resolución del enigma de quién fue realmente Marilyn Monroe, solo para llevarnos a la conclusión de que nunca la conoceremos como ella realmente hubiese querido. Si bien Marilyn se incorpora en la memoria y el imaginario colectivo para ser recordada por siempre como una gran estrella y un ícono americano, lo cierto es que hay una cuota de olvido que se impone y opaca lo más puro detrás del símbolo que encarna: su identidad personal, o la de quien una vez supo llamarse Norma Jeane.

Pero esto no debería ser definitivo. Consideramos que puede hablarse de una regeneración, como la que consigna Brunel (1996, p. xiii), en tanto hemos podido comprobar que también ha despertado cuestionamientos

sobre el trato que recibió en distintas áreas de su vida. Eso ha llevado a reflexiones sobre qué tan diferente hubiese sido su destino de otro modo, pero eso también nos hace preguntarnos si su historia sería tan representativa y simbólica. En ese sentido, no solo demuestra que transmite una historia ejemplar. Como hemos visto, ante el tratamiento y alteración de su historia, los escritos literarios sobre ella poco a poco van sumando nuevos significados que aportan aún más riqueza a la simbología de su mito. Así, la literatura que registra su paso por este mundo hace que las personas se sientan identificadas e impactadas por sus experiencias, ya sean reales o ficticias. Sin embargo, no perdemos de vista los tintes agridulces y frustrantes que despierta la noción de reconocer una persona y una experiencia real detrás de todo eso. La identificación y la empatía son mayores cuando se reconoce la pervivencia de ciertos *modus operandi* ante la poca distancia temporal que nos separa de ella, contrario al caso de un mito tradicional que está separado de nosotros por siglos y milenios. Como advierte McCann: “Cuando un mito ya no soporta la revisión –el ser observado de nuevo– entonces el mito ha muerto, hemos muerto para él” (1988, p. 208). Al tratarse de un proceso de mitificación aún bullente y, ante la gran riqueza de sus contribuciones, la literatura no puede mostrarse indiferente ante la tentativa de registrar y plasmar la transformación de este misterio que tanto deslumbra al arte, la ciencia y el intelecto, en la forma de un mito literario. Conforme evolucionan las formas de pensar los procesos históricos y culturales del pasado, la relativa cercanía temporal que mencionamos puede ser vista como un consuelo, en tanto representa una invitación a buscar comprender a Marilyn además de simplemente conocer su historia: quizás la pérdida de la persona sí es evitable. Sin duda, esto también puede significar una valiosa contribución a la hora de continuar con la evolución de lo que, con cada escrito y reflexión, más aristas aporta a un verdadero mito de nuestra era.

Referencias

- Blondell, R. (2009). *Third cheerleader from the left: From Homer's Helen to Helen of Troy*. *Classical Receptions Journal*, 1(1), 4–22. <https://doi.org/10.1093/crj/clp003>
- Brunel, P. (1996). Preface (W. Allatson, J. Hayward, & T. Selous, Trans.). En P. Brunel (Ed.), *Companion to literary myths, heroes and archetypes* (pp. ix-xvi). Routledge.
- Capote, T. (1980). *A beautiful child*. En *Music for chameleons* (pp. 224-242). Penguin Random House.

- Carson, A. (2006). Tragedy: A curious art form. En A. Carson (Trad. & Ed.), *Grief lessons: Four plays by Euripides* (pp. 7-9). New York Review Books.
- Carson, A. (2019). *Norma Jeane Baker of Troy: A version of Euripides's Helen*. Oberon Books.
- Duffy, C. A. (2002). Beautiful. En *Feminine gospels* (p. 8). Picador.
- Dyer, R. (1998). *Stars*. BFI Publishing.
- Dyer, R. (2004). *Heavenly bodies*. Routledge.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano* (L. Gil, Trad.). Editorial Guadarrama.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad* (L. Gil, Trad.). Editorial Labor.
- Ferrier-Caverivière, N. (1996). Historical figures and mythical figures (W. Allatson, J. Hayward, & T. Selous, Trans.). En P. Brunel (Ed.), *Companion to literary myths, heroes and archetypes* (pp. 578-585). Routledge.
- Kuhn, A., & Radstone, S. (Eds.). (1990). *The women's companion to international film*. Virago Press.
- Mailer, N. (1973). *Marilyn: A biography*. Coronet Books.
- McCann, G. (1988). *Marilyn Monroe*. Rutgers University Press.
- Monroe, M. (2010). *Fragments: Poems, intimate notes, letters* (S. Buchthal & B. Comment, Eds.). Farrar, Straus and Giroux.
- Morin, V. (1963). Les Olympiens. *Communications*, 2, 105-121. <https://doi.org/10.3406/comm.1963.949>
- Mulvey, L. (2017). Thoughts on Marilyn Monroe: Emblem and allegory. *Screen*, 58(2), 202-209. <https://doi.org/10.1093/screen/hjx019>
- Oates, J. C. (2000). *Blonde*. HarperCollins.
- Oates, J. C. (2004). Three girls. En B. Henderson et al. (Eds.), *The Pushcart Prize XXVIII: Best of the small presses* (pp. 267-276). Pushcart Press.
- Olds, S. (1984). The death of Marilyn Monroe. En *The dead and the living* (p. 10). Alfred A. Knopf.
- Portela Lopa, A. (2013). *El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana* [Tesis doctoral]. Gredos. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/123029/DLEH_Portelalopa_Gretagarboliteraturae spa%F1olahispanoamericana.pdf?sequence=1
- Rosenfield, P. (2 de mayo de 1993). Leave the Kennedys out of it: *Marilyn Monroe: The biography*, by Donald Spoto. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-05-02-bk-29911-story.html>
- Scheibel, W. (2013). Marilyn Monroe, 'sex symbol': Film performance, gender politics and 1950s Hollywood celebrity. *Celebrity Studies*, 4(1), 4-13. <https://doi.org/10.1080/19392397.2012.750095>
- Spoto, D. (2001). *Marilyn Monroe: The biography*. Cooper Square Press.
- Sterk, H. M. (1985). The metamorphosis of Marilyn Monroe. *Central States Speech Journal*, 36(4), 294-304. <https://doi.org/10.1080/10510978509363226>

Sterk, H. M. (1986). In praise of beautiful women. *Western Journal of Speech Communication*, 50(3), 215-226. <https://doi.org/10.1080/10570318609374229>



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 137-173

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 31 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 07 JUN 2025

Revisitando las operaciones de adaptación y transposición literatura / audiovisual desde las nociones de “mundo” y de “narrativas agnósticas de plataforma”.

El caso de *Cuál es tu tormento* y *La habitación de al lado*

*Revisiting Literature/Audiovisual Adaptation and Transposition
Operations from the Notions of “World” and “Platform-Agnostic
Narratives”. The Case of What Are You Going Through
and The Room Next Door*



<https://doi.org/10.48162/rev.53.005>

Sergio Fabián Romero

Universidad Nacional Tres de Febrero
Argentina

sromero@untref.edu.ar



<https://orcid.org/0000-0002-2671-1420>

Resumen

Este trabajo explora la relación entre la novela *Cuál es tu tormento* de Sigríð Nunez y la película *La habitación de al lado* de Pedro Almodóvar desde perspectivas de adaptación, transposición y narrativas agnósticas de plataforma, aplicando los conceptos de “mundo” (Tosca y Klastруп, 2020; Romero, 2025) para analizar ambas obras como instancias mediales diferenciadas de un mismo mundo narrativo.

En primer lugar, se realiza una caracterización comparativa detallada, examinando diferencias significativas entre novela y película respecto a personajes, trama y estructura. La novela de Nunez, narrada en primera persona por una escritora que acompaña a una amiga con cáncer terminal

hacia una muerte asistida, presenta una estructura fragmentaria y reflexiva. Por el contrario, Almodóvar reestructura el material original para adaptarlo al lenguaje cinematográfico, ampliando ciertos conflictos y personajes secundarios, destacando el conflicto materno-filial y las implicaciones legales del suicidio asistido.

El trabajo aborda críticamente las decisiones creativas de Almodóvar, especialmente en relación con cambios sustanciales como el desarrollo dramático posterior a la muerte de Martha, que incorpora nuevos personajes y situaciones ausentes en la novela. Este análisis profundiza en cómo estos cambios afectan la percepción del público y la experiencia narrativa.

Luego, el análisis teórico replantea la problemática desde las nociones clásicas de adaptación/transposición (Andrew, 1984; McFarlane, 1996; Wolf, 2001), contrastadas con un enfoque más contemporáneo basado en la teoría de mundos transmediales (Tosca y Klasturp, 2020; Romero, 2025). Se sostiene que más allá del tradicional debate sobre fidelidad, la adaptación debe considerarse una instanciación específica dentro de un mundo transmedial, operando sobre su "mundanidad" definida por su *mythos, ethos y topos*.

Finalmente, el artículo subraya la relevancia de las intertextualidades empleadas por Nunez y Almodóvar, identificando influencias culturales claves como Ingmar Bergman, Simone Weil, Alfred Hitchcock, y referencias visuales explícitas (Wyeth, Houston), como parte integral del análisis comparativo.

Palabras clave: Intertextualidad, narrativa audiovisual, mundos transmediales, transposición, adaptación.

Abstract

This study explores the relationship between Sigrid Nunez's novel *What Are You Going Through* and Pedro Almodóvar's film *The Room Next Door* examining them through the lenses of adaptation, transposition, and platform-agnostic narratives, applying the concept of "world" (Tosca and Klasturp, 2020; Romero 2025) to analyze both works as distinct medial instances within the same narrative universe.

Initially, a detailed comparative characterization examines significant differences between the novel and the film concerning characters, plot, and narrative structure. Nunez's novel, narrated in first person by a writer

accompanying a friend with terminal cancer towards an assisted death, employs a fragmented and reflective structure. Conversely, Almodóvar restructures the source material to suit cinematic language, significantly expanding certain conflicts and secondary characters, notably emphasizing the mother-daughter conflict and legal implications surrounding assisted suicide.

The study critically addresses Almodóvar's creative decisions, especially regarding substantial changes such as the dramatic aftermath of Martha's death, introducing new characters and scenarios absent from the novel. This analysis explores how these alterations influence audience perception and narrative experience.

Subsequently, the theoretical analysis reexamines adaptation/transposition from classical notions (Andrew, 1984; McFarlane, 1996; Wolf, 2001), contrasted with a contemporary approach based on transmedial worlds theory (Tosca and Klastrop, 2020; Romero, 2025). It argues that beyond the traditional fidelity debate, adaptation should be considered a specific instantiation within a transmedial world, operating upon its "worldliness" defined by its mythos, ethos, and topos.

Finally, the article underscores the significance of intertextualities employed by Nunez and Almodóvar, identifying key cultural influences such as Ingmar Bergman, Simone Weil, Alfred Hitchcock, and explicit visual references (Wyeth, Houston) as integral components of the comparative analysis.

Keywords: Intertextuality, audiovisual narrative, transmedial world, transposition, adaptation.

1. Introducción

La novela *Cuál es tu tormento* de Sigrid Nunez (2021) y el film *La habitación de al lado* de Pedro Almodóvar (2024) exploran, desde sus respectivas narrativas, temas universales como la enfermedad terminal, la eutanasia y la compasión al final de la vida.

La novela de Nunez –publicada originalmente en inglés bajo el título *What Are You Going Through*– sigue a una narradora escritora de mediana edad que acompaña a una amiga con cáncer terminal en sus últimos días, abordando con dignidad la muerte elegida y el sufrimiento:

Saber asumir que se acerca el fin de la vida, decidir cómo se quiere hacer el camino restante, repasar los claroscuros de lo vivido, reconocerse como una criatura más en un planeta que entre todos estamos llevando a la agonía, aprender a decir adiós y, sobre todo, saber acompañar al que se va (...). (WMagazin, 2024)

Por su parte, Almodóvar ¿adapta/transpone/reinventa? esta historia en su primer largometraje rodado en inglés, *The room next door* [La habitación de al lado], con actuaciones de Tilda Swinton, Julianne Moore y John Turturro. El filme ganó el León de Oro en Venecia 2024 replicando el éxito crítico de la novela.

En esta primera parte de nuestro trabajo, compararemos en profundidad la novela *Cuál es tu tormento* y la película *La habitación de al lado*, enfocándonos en las diferencias en las estrategias narrativas – especialmente en la construcción de personajes, estructura y tramas.

Luego, en la segunda parte, cambiaremos el eje de análisis y repensaremos teóricamente el problema. Primero, desde una visión más clásica de adaptación / transposición. Luego, pondremos el foco en la experiencia de los receptores – en tanto lectores y espectadores – con el mundo que ambos contenidos mediales¹ proponen (cfr. Tosca y Klastrup, 2020; Romero, 2024) y desarrollaremos ese enfoque.

2. Caracterización y comparativa de los contenidos

La escritora neoyorkina Sigrid Nunez publicó *What Are You Going Through*, su octava novela, en 2020. Fue traducida al español como *¿Cuál es tu tormento?* (Anagrama, 2021). En 2018, obtuvo el National Book Award por *El amigo*, su anterior novela, donde también aborda el tema de la muerte.

¿Cuál es tu tormento? comienza con una cita de la “Virgen roja”, la filósofa, matemática, mística y activista Simone Weil²: “La plenitud del amor al

¹ “¿Qué es el contenido? La información en bruto se convierte en contenido cuando se le da una forma utilizable destinada a uno o más propósitos. Cada vez más, el valor del contenido se basa en la combinación de su forma primaria utilizable, junto con su aplicación, accesibilidad, utilidad en el uso, reconocimiento de marca y unicidad.” (Boiko, 2005, p. 12) (nuestra traducción)

² Simone Weil (París, 3 de febrero de 1909 - Ashford, 24 de agosto de 1943) fue una filósofa, activista política y mística francesa. Formó parte de la Columna Durruti durante la guerra civil española y

prójimo estriba, simplemente, en preguntar al prójimo: ‘¿Cuál es tu tormento?’” (2021, p. 03) que no solo le da título, sino que encapsula su temática central: la compasión radical ante el dolor ajeno:

La cuestión es pulsar y escenificar la humanidad, la comprensión y la compasión de alguien frente a una persona que va a morir o, mejor, ha decidido morir, ante un presente y un horizonte de dolor irremediable. Amistad, memoria, afectos, amor, culpa, perdón, empatía... ¿Y esperanza? Dolor, desde luego. (WMagazin, 2024)

La narradora - una escritora nunca nombrada explícitamente - relata en primera persona cómo una vieja amiga suya, diagnosticada con cáncer terminal, le pide que la acompañe en sus últimos días y asista en su deseo de poner fin a su vida dignamente. La novela transcurre principalmente en conversaciones y reflexiones íntimas entre ambas mujeres en distintos escenarios (hospital, casa de la amiga, una casa alquilada donde se retirarán para el acto final).

En el camino, la narradora registra también encuentros con terceras personas y recuerdos de historias ajenas –un recurso estructural coral– que sirven de contrapunto temático: un profesor que dicta una conferencia sobre la crisis climática y la inminencia de una pandemia, desconocidos cuyas anécdotas cotidianas revelan soledades y angustias, además de las referencias literarias y cinematográficas que la protagonista va mencionando – que retomaremos en la segunda parte de este trabajo -.

En opinión de la mayoría de las críticas consultadas, publicadas en los grandes medios periodísticos, el tono de Nunez es sobrio, reflexivo y desprovisto de sentimentalismo fácil, incluso cuando aborda emociones profundas como la culpa, el perdón o la esperanza ante la muerte. “*Cuál es tu tormento* plantea preguntas sobre la voluntad de sobrevivir, su valor y su costo.” (WMagazin, 2024).

Por su parte, *La habitación de al lado* (2024) es el producto cinematográfico de la relectura que Pedro Almodóvar realizó de esta novela, marcando su debut en el largometraje en inglés. Estrenada en el Festival de Venecia 2024

perteneció a la Resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial. Dejó abundantes escritos filosóficos, políticos y místicos, incentivados por su publicación tras su muerte en 1943 a causa de tuberculosis. Albert Camus la describió como «el único gran espíritu de nuestro tiempo».

- donde obtuvo el León de Oro a Mejor Película - cuenta con un elenco internacional encabezado por Tilda Swinton y Julianne Moore.

En ella, Martha, una veterana reportera de guerra retirada, padece un cáncer terminal y decide suicidarse, para lo cual convoca a una amiga, Ingrid, exitosa escritora, a acompañarla en ese trance final. Las dos mujeres se reencuentran tras años de distanciamiento para emprender juntas el camino final elegido por Martha.

Pero Almodóvar introduce nuevos elementos narrativos ausentes o secundarios en la novela. Por ejemplo, en la película, Martha tiene una hija adulta con la que mantiene una relación tensa y distante. Su presencia, física o implícita, añade un conflicto familiar al drama principal.

Otra diferencia importante – calificado de “cambio radical del final”, por la autora de la novela (Cota, 2024) – es que, tras consumarse el pacto entre las amigas, la película muestra las consecuencias legales y sociales de esa muerte asistida, ya que Ingrid es tratada “como una delincuente” por haber ayudado a su amiga.

Almodóvar, con este filme, afirma enfáticamente su defensa de la eutanasia, esa libertad última posible para el ser humano:

(...) Martha, el personaje de Tilda, encarna otro problema que también tenemos en el mundo, que es la ley de eutanasia. En España no se está aplicando todavía con absoluta libertad por parte del que la pide. Porque se impide desde el momento en que intervienen abogados y jueces fundamentalistas. Me parece que la ley debe corregir eso. Martha es una mujer totalmente racional y con pleno control, y quiere irse de este mundo limpia y directamente. Y para acompañarla y darle algo de luz está Ingrid, el personaje de Julianne, al que yo me siento cercano. (López, 2024)

A su vez, el propio Almodóvar ha señalado en varios reportajes y encuentros con la prensa su esfuerzo deliberado por evitar caer en el melodrama lacrimógeno o en un exceso de sentimentalismo:

En todo esto era esencial huir de lo dramático o de lo ñoño. El peligro de historias como esta es el sentimentalismo. Y yo quería huir del melodrama, y endurecer la película, pero a la vez iluminarla. Para eso he contado con la colaboración de dos actrices en estado de gracia, porque los tres trabajamos en esta mesa donde estás ahora [en la sede de su productora

El Deseo], y también en la de mi casa, y ellas entendieron muy bien el tono que yo quería darle a la película. Creo que están soberbias. (López, 2024)

Para lograrlo, también trabajó concienzudamente los aspectos visuales y de tonalidad. *La habitación de al lado* lleva la impronta del universo almodovariano, templado para la ocasión por la gravedad del tema: colores vibrantes y una puesta en escena extremadamente cuidada, que conviven con un ritmo pausado e íntimo.

A continuación, examinaremos comparativamente esas diferencias, organizándolas en dos grandes ámbitos: por un lado, personajes y caracterización, y por otro, trama y estructura narrativa.

Trataremos de reconstruir las motivaciones detrás de las decisiones tomadas por Almodóvar a la luz de sus declaraciones y de consideraciones teóricas para, finalmente, comparar y tratar de comprender las intertextualidades a las que ambos creadores acudieron para sus obras.

2.1. Diferencias narrativas en la caracterización de personajes

Una primera diferencia notable entre *Cuál es tu tormento* y *La habitación de al lado* reside en el tratamiento de los personajes principales y sus relaciones. En la novela de Nunez, la narradora protagonista es una escritora de mediana edad que relata en primera persona; su identidad individual (nombre, antecedentes detallados) permanece difusa a propósito, funcionando más como una voz testigo y reflexiva. La amiga enferma, por su parte, aunque crucial en la trama, tampoco recibe un nombre propio en el texto –un recurso que subraya la idea de que podría ser “cualquiera”–; sabemos de ella principalmente lo que la narradora nos cuenta: que fueron amigas íntimas desde jóvenes, que trabajaron juntas en una revista literaria, que es una persona inteligente, de agudo sentido del humor incluso frente a la adversidad, y que arrastra una complicada relación con su única hija.

En efecto, aunque la hija de la amiga permanece fuera de escena casi todo el relato, la narradora refiere abundantes detalles sobre el conflicto madre-hija: una historia marcada por malentendidos y falta de cercanía emocional:

A menudo hacía bromas sobre la relación con su hija, en parte porque el humor siempre había sido un rasgo destacable de su personalidad, y en parte porque ese era su modo de combatir la dificultad. Recuerdo cuando nació su hija: un embarazo insólitamente difícil que concluyó en un parto extenuante con una hemorragia posparto lo suficientemente grave para requerir una transfusión. Supongo que eso es lo que pasa cuando traes al mundo a un monstruo era su manera de bromear después al respecto. (Nunez, 2021, p. 24)

La amiga - madre soltera - siempre tuvo dificultades para conectar con esa hija y guardó en secreto la identidad del padre. La hija, por su parte, creció con resentimiento y vergüenza de no tener padre conocido.

Le partió el corazón, dijo mi amiga, el día que estaba vaciando el armario de su hija y encontró las cartas que ella le había escrito en secreto. Y en las que, según parecía, había vertido todo su resentimiento hacia la madre y los abuelos. ‘Sé que no te dieron una oportunidad. Sé cómo es mi madre y lo que es capaz de hacer para salirse con la suya.’ Odiaba ser hija de madre soltera: mientras crecía, era la única así entre sus amigas. Nunca pudo librarse de sus sentimientos de vergüenza por no tener padre. (Nunez, 2021, p. 26)

Esta tensión alcanza un punto crítico cuando la amiga, ya enferma, comunica a su hija su intención de poner fin a su vida: según relata la narradora, la hija simplemente respondió “Es tu elección”, de manera fría, lo que dejó a la madre profundamente herida. (Nunez, 2021, p. 28)

No obstante, en la novela, la hija nunca aparece en persona en las escenas centrales; su existencia se siente como una sombra en la vida de la amiga moribunda, un asunto doloroso, pero fuera de campo en la mayor parte del relato.

En la película, Almodóvar, en cambio, opta por nombrar y definir claramente a las protagonistas y hacer más explícitas ciertas relaciones familiares. La narradora sin nombre pasa a ser el personaje de Ingrid, a quien se le atribuye el oficio de escritora de autoficción (un probable alter ego de la propia narradora original, dado que Nunez sugiere que su protagonista es novelista). Ingrid, interpretada por Julianne Moore, es así caracterizada como una intelectual sensible, pero con miedo a la muerte –

Almodóvar establece que, inicialmente, le aterra la idea de la muerte, lo que contrasta con la actitud resuelta de su amiga Martha —.

Por otro lado, la amiga enferma recibe el nombre de Martha (Swinton) y una biografía sustancialmente modificada: ya no es una editora literaria neoyorquina, sino una ex-corresponsal de guerra de trayectoria destacada. Este cambio de profesión implica también un matiz distinto en su personalidad: Martha es retratada como una mujer acostumbrada a situaciones límite, que ha visto la muerte de cerca cubriendo conflictos bélicos, y cuya vida profesional intensa quizás le pasó factura en lo personal.

Efectivamente, la película resalta que Martha fue una madre ausente e “imperfecta” debido a su carrera; pasó más tiempo reportando guerras que criando a su hija, y ni siquiera reveló a la niña quién era su padre sino hasta la adolescencia.

Michelle, la hija de Martha en el filme —aunque secundaria en términos de tiempo en pantalla— adquiere un rol más notorio que en la novela, pues representa un punto de conflicto abierto: Martha debe justificar por qué prefiere la compañía de Ingrid por encima de la de su propia hija en el trance final.

En un diálogo clave, Martha reconoce ante Ingrid sus fallos maternos, su larga ausencia, las mentiras sobre el padre y asume que su hija le guarda resentimiento:

Yo era una adolescente cuando la tuve y no sabía qué hacer con una criatura. Y cuando empezamos a trabajar en Paper Magazine realmente vivíamos de noche, ¿te acuerdas? En el Manhattan de los ochenta lo importante ocurría por la noche. Cuando decidí trabajar como reportera de guerra, viajando continuamente a otros países. Eso no arregló precisamente las cosas... Mi trabajo me absorbía por completo. Nunca fui lo que se espera de una madre. Pero Michelle empezó a odiarme mucho antes de que yo me ausentara de casa, recuerdo sentir su rencor siendo solo una niña. Lo dejó muy claro. No soportaba la idea de no conocer a su padre. Cuando vio que las otras niñas tenían un padre, empezó a preguntarme por el suyo. Al principio le dije que no sabía quién era, pero eso empeoró las cosas. (Almodóvar, 2024, p. 23)

Esta situación con su hija es lo que llevó a Martha a elegir a Ingrid como última compañía, porque la distancia emocional con Michelle haría casi

imposible que ésta pudiera brindarle la serenidad y apoyo que necesita en sus últimos días.

De este modo, Almodóvar convierte un elemento de trasfondo de la novela (el conflicto madre-hija) en parte integral del drama de la película, añadiendo tensión narrativa: el espectador especula sobre si habrá un enfrentamiento o reconciliación pendiente entre Martha y su hija antes del final, o si Ingrid deberá lidiar con esa familiar dolida, tras la muerte.

Es importante señalar que, pese a estos cambios, Almodóvar no “inventó” la existencia de la hija ni la culpabilidad materna –ambas estaban latentes en el texto de Nunez–, sino que reordenó la focalización: en la novela, todo lo relacionado con la hija nos llega filtrado por la voz de la narradora; en la película, en cambio, se externaliza ese conflicto, revelándolo en diálogos directos de Martha e incluso a través de la aparición de la hija en pantalla –encarnada por la misma Tilda Swinton–.

Aunque en el corte final la hija no ocupa un lugar central, su presencia se hace sentir: por ejemplo, Ingrid, en su rol de amiga leal, actúa casi como mediadora póstuma, avisando a Michelle cuando Martha fallece y ambas enfrentan las consecuencias legales (la policía, la autopsia, etc.).

Es interesante puntualizar que – fiel a su estilo - Almodóvar acentúa triángulos relacionales en la caracterización de personajes en la película, como en el caso de Martha–Ingrid–Michelle. En la novela, las relaciones eran apenas lineales: amiga– narradora, con la hija como referencia distante. Esto enriquece el tejido dramático para el medio audiovisual, donde la dinámica entre varios personajes en conflicto añade profundidad emocional y tensión.

Por otro lado, Almodóvar introduce nuevos personajes secundarios o amplía la relevancia de algunos apenas mencionados en la novela, con el fin de articular mejor la narrativa de la película.

Un caso destacado es el de Damian Cunningham, encarnado por John Turturro, un personaje que representa al intelectual que, en la novela, daba la conferencia pesimista sobre el estado del mundo. Siguiendo con las relaciones triangulares, Almodóvar hace que Damian haya sido amante de ambas mujeres:

MARTHA: (Más ligera.) A propósito de simetrías, ¿te acuerdas de Damian Cunningham?

INGRID: Pues claro, lo heredé de ti.

MARTHA: El amante compartido. Llevé fatal que te liaras con él después de estar conmigo.

INGRID: (Sorprendida.) No lo compartimos. Vosotros lo habíais dejado hacía tiempo. ¡Y tú estabas fuera del país! (Almodóvar, 2024, p. 63)

Damian aparece en una “escena clave”. Debate con Ingrid sobre si traer hijos a un mundo al borde del colapso es moralmente aceptable. Este diálogo –sacado casi textualmente del ensayo inicial de la novela - no solo expone temas de fondo, sino que también cumple la función narrativa de presentar a Ingrid en su faceta más racional y confrontarla con ideas que la inquietan.

Mientras en la novela, esa conferencia es narrada por escrito de forma introspectiva, en la película se convierte en un intercambio dramático. En la discusión, Ingrid defiende o cuestiona la esperanza, y Damian enumera los horrores actuales como el ascenso de las ultraderechas, el cambio climático o las pandemias.

Eso es textual del libro, sí. Damian (John Turturro) habla sobre el mundo actual, donde la ultraderecha y el neoliberalismo aúnan fuerzas, problema unido a la amenaza del cambio climático. A mí lo que me importa es el viaje de Ingrid frente a la muerte, que al principio no logra aceptar. Yo creo que al final es una mujer que convive con la muerte de su amiga en un mundo que también está agonizando, donde sin embargo existe la posibilidad de vivir cada momento y disfrutarlo, algo que descubre contagiada por su amiga. Esa transferencia se presentifica en un emblemático plano en el que hay dos ojos, uno de cada una de ellas, que es absolutamente ‘Persona’, de Bergman. (López, 2024)

Damian, entonces, sirve como el catalizador que establece el tono existencial, encarnando la voz del pesimismo intelectual que contrasta con el acto de amor y compasión radical que Ingrid terminará realizando.

Otros personajes añadidos o perfilados en la película incluyen figuras que representan la sociedad y la ley reaccionando al acto final: un policía - Alessandro Nivola- involucrado en la investigación de la muerte, y Sarah, una abogada -Melina Matthews- que Damian contrata para asesorar a Ingrid ante la eventualidad de un interrogatorio por parte de la policía.

En la novela, tras el fallecimiento de la amiga, la narradora simplemente notifica a las autoridades con discreción, habiendo tomado precauciones para que la muerte pareciera natural y evitar problemas legales. “Has de mantener la calma. No lo largues todo de una vez cuando llegue la policía. Revisarán la casa concienzudamente. Te harán preguntas. Tú te ciñes al guion” (Nunez, 2021, p. 135)

Pero Almodóvar opta por dramatizar esta etapa: Ingrid es interrogada por la policía, enfrentando sospechas de haber asistido un suicidio, lo que es ilegal en esa jurisdicción. A su vez, personajes como la abogada Sarah o el policía personifican esa sociedad carente de sensibilidad que aplica el peso de la ley a un acto de misericordia, subrayando el mensaje crítico de la película.

A diferencia de la novela, donde Nunez mantiene todo el foco en la relación íntima de las dos amigas con virtual ausencia de antagonistas externos y la tensión proviene de la enfermedad y la decisión en sí, la película, al incorporar estos roles —la hija, resentida, los agentes de la ley— configura un conflicto externo adicional que ayuda a sostener dramáticamente el último acto y a enfatizar el comentario social sobre la eutanasia.

Así, en términos narratológicos, podríamos afirmar que el filme expande el horizonte dialógico de la novela: donde era principalmente diálogo entre dos voces (la narradora y su amiga, más las voces citadas de terceros en anécdotas), el filme pone en diálogo a las protagonistas con más personajes del mundo diegético (la hija, el policía, etc.), generando confrontaciones directas que reemplazan a algunos monólogos internos o relatos indirectos de la novela.

A modo de síntesis, podemos afirmar que, a nivel de personajes, *La habitación de al lado* personaliza y redistribuye funciones narrativas de manera diferente a *¿Cuál es tu tormento?* Ingrid ocupa el lugar de la narradora, pero con una caracterización más definida: pasa a ser una escritora con miedo a la muerte, que experimenta un arco de transformación; Martha toma el lugar de la amiga enferma, pero con un pasado de corresponsal que informa su carácter, y su controvertido rol de madre se explora abiertamente. La hija, prácticamente ausente en la novela, adquiere presencia temática y dramática en el filme. Y figuras

terciarias –como Damian o los representantes de la ley– concretan, en escena, debates y consecuencias que la novela solo describe.

Estas decisiones son respuestas a las demandas diferentes planteadas por cada medio: en literatura, la introspección de una voz narrativa puede bastar para revelar un mundo interior; en cine, suele ser más efectivo mostrar esos conflictos a través de acciones y diálogos de personajes visibles.

2.2. Diferencias narrativas en la trama y la estructura

A nivel de trama y estructura, el guion de *La habitación de al lado* implicó transformaciones importantes para lograr un relato audiovisual cohesivo. La novela de Nunez se caracteriza por una estructura atípica, fragmentaria, casi ensayística por momentos: no sigue una línea argumental estrictamente lineal, sino que intercala numerosos pasajes de reflexión, recuerdos e historias secundarias que la narradora va recopilando en primera persona.

Por ejemplo, la primera parte del libro transcurre en 2017, con la narradora asistiendo a una conferencia sobre los problemas insolubles del planeta como el cambio climático, o una próxima pandemia, lo cual siembra un trasfondo de pesimismo global. Luego, la narradora visita a su amiga en el hospital, y de ahí en adelante la acción principal –la petición de la amiga y el acompañamiento hacia la muerte– se intercala con digresiones: conversaciones con enfermeras, recuerdos de juventud en común, reflexiones sobre literatura y arte que ambas comentan, e incluso anécdotas de terceros que se cuelan en la narración –como el caso del padre e hija judíos discutiendo en un restaurante que la narradora observa y usa para meditar sobre las relaciones paterno-filiales–. Este mosaico estructural le da a la novela un ritmo contemplativo, donde la tensión dramática se acumula de forma subterránea, casi invisible.

Nunez maneja el clímax con suma discreción y hasta la escena crucial de la muerte es relatada con el mismo tono contenido que el resto: la amiga toma una dosis letal de medicamentos en la casa alquilada donde ambas se aislaron; la narradora sabe qué hacer tras el fallecimiento, así que llama primero a la policía y luego a la hija, presentando todo como muerte

natural. No hay grandes revelaciones ni giros sorpresivos al final; más bien un desenlace sereno y triste donde la narradora cumple la promesa hecha a su amiga y se queda sola con los recuerdos y reflexiones finales.

La conclusión del libro es más filosófica que argumental: tras narrar ese final, la autora cierra con reflexiones sobre la vida y la muerte, incluyendo consideraciones antinatalistas y citas literarias, sin delinear el destino de la narradora en el futuro.

Por el contrario, la película asume una estructura dramática –en apariencia más convencional, siguiendo cierto arco narrativo clásico– pero con interesantes digresiones estilísticas para integrar los aspectos reflexivos.

Almodóvar reorganiza la historia en tres actos reconocibles, que presentamos sucintamente a continuación, siguiendo el esquema de nueve pasos de Smiley-Thompson utilizado extensivamente por Linda Aronson (2010).

Primer acto

Normalidad: Ingrid lleva una vida relativamente estable como novelista reconocida, con cierta tranquilidad emocional pero una percepción fatalista del mundo. Martha, por otro lado, ha vivido una existencia intensa como corresponsal de guerra, marcada por experiencias traumáticas y relaciones familiares complicadas, especialmente con su hija.

Perturbación: La normalidad de ambas se ve alterada cuando Martha, diagnosticada con cáncer cervical terminal, e Ingrid se conectan tras un largo distanciamiento. Martha le comunica su plan de morir con dignidad antes de que su enfermedad empeore.

Protagonista: Aunque ambas mujeres tienen mucho peso, Ingrid funciona como la principal perspectiva narrativa y es quien experimenta un arco dramático claro, transitando desde la resistencia inicial frente a la muerte hasta la aceptación emocional de la decisión de su amiga.

Plan: Martha diseña cuidadosamente un plan para acabar con su vida asistida por Ingrid. Ambas acuerdan retirarse a una casa aislada en

Woodstock, lejos del bullicio urbano, para pasar juntas los últimos días en tranquilidad y discreción.

Sorpresa: La primera sorpresa surge cuando Martha confiesa los profundos conflictos familiares con su hija, admitiendo su culpabilidad por haber sido una madre ausente debido a su profesión. Ingrid descubre que la situación es emocionalmente más compleja de lo que imaginaba.

Obstáculo: El principal obstáculo es el dilema moral y emocional que enfrenta Ingrid al aceptar o no el pedido de Martha. Además, Ingrid debe lidiar con sus propios miedos internos ante la muerte, lo que añade una dimensión extra a la trama.

Fin del primer acto: El acto concluye cuando Ingrid acepta finalmente acompañar a Martha en su decisión, marcando un punto de no retorno emocional y narrativo.

Actos dos y tres:

Complicación, subtramas, más sorpresas y obstáculos: En el retiro en Woodstock, ambas mujeres profundizan en conversaciones íntimas sobre sus vidas, arrepentimientos y experiencias pasadas. Una subtrama relevante es el conflicto materno-filial, cuando Martha confiesa la profunda culpa que siente por la relación dañada con su hija y el secreto mantenido respecto a la identidad del padre. Por otro lado, Ingrid atraviesa una intensa introspección emocional, enfrentándose a su miedo profundo hacia la muerte y la pérdida, reconciliándose lentamente con estas emociones a medida que acompaña a Martha. La aparición de personajes secundarios, especialmente Damian Cunningham, añade un valioso debate filosófico sobre la ética de traer hijos a un mundo en crisis, profundizando así la temática existencial de la película. Además, aumenta progresivamente la tensión debido a las implicaciones legales y sociales del acto final planeado por Martha, anticipando posibles complicaciones externas posteriores. Estas diversas complicaciones y obstáculos impulsan la trama hacia adelante, generando una tensión dramática creciente que conduce al clímax.

Clímax: El clímax se produce cuando Martha lleva a cabo el suicidio asistido. Se representa con intensidad contenida y dignidad visual, simbolizado por la puerta cerrada que indica su decisión definitiva.

Resolución: Tras la muerte de Martha, Ingrid debe enfrentar las consecuencias legales y emocionales de haber participado en la decisión de su amiga. Se introduce un giro sorpresivo cuando las autoridades intervienen, sometiendo a Ingrid a interrogatorios y sospechas legales. La resolución incluye también el enfrentamiento emocional con la hija de Martha, cerrando parcialmente ese conflicto familiar.

Finalmente, la resolución emocional y narrativa se cierra con Ingrid asimilando plenamente las experiencias vividas durante la convivencia final con Martha. A través de este proceso, Ingrid redescubre una perspectiva vitalista paradójica en medio de la pérdida, aceptando la mortalidad como parte integral de la vida, con un mensaje visual y metafórico –la nieve cayendo–, que simboliza tanto la pérdida como una posible purificación emocional. Retomaremos este aspecto en la segunda parte.

En términos de ritmo narrativo, la película equilibra las partes reflexivas con momentos de mayor tensión externa. Almodóvar retiene algunos elementos ensayísticos del texto original, pero los traduce en formato audiovisual –ya nos referimos antes al debate filosófico sobre la responsabilidad de tener hijos en un mundo moribundo–.

La estética y el tono también difieren en la ejecución narrativa de las instancias mediales. La prosa de Nunez, al ser “sencilla y despojada de adornos”, transmite una austeridad emotiva: el drama está en lo que no se dice directamente sino en lo que asoma entre líneas. La película, en cambio, debe expresar visualmente ese mundo interior y, para eso, Almodóvar emplea varios recursos ligados al uso expresivo del color, a los valores de planos elegidos y al tipo de actuación planteada que, a su vez, le permite la puesta en acto de su estilo.

Aun tratando un tema sombrío, el filme mantiene la paleta vibrante del director. Por ejemplo, Martha viste suéteres verde pistacho –uno de los colores fetiche de Almodóvar– incluso en su momento final. Ingrid suele aparecer en tonos azul y malva, y ambas llevan los labios pintados de rojo intenso como símbolo de vitalidad hasta el final. El rojo, asociado a la pasión

y la muerte en la imaginería almodovariana, reaparece en la puerta de la habitación donde Martha elige morir. Estas decisiones cromáticas compensan la potencial frialdad de la atmósfera fúnebre con una afirmación visual de la vida.

La cámara, a menudo, se fija en primeros planos de las actrices, buscando en sus rostros la sutileza de las emociones contenidas. Muchos diálogos entre Martha e Ingrid se filman en largos planos de dos, y en planos muy cortos, enfatizando gestos mínimos y miradas. Esto traslada a lenguaje visual la interioridad que en la novela se vertía en pensamientos escritos.

Almodóvar, conscientemente, redujo los elementos sonoros para respetar la atmósfera: Martha, por ejemplo, ya no quiere escuchar música mientras espera la muerte. A diferencia de otras películas del director con partituras intensas, aquí impera el silencio y sonidos diegéticos, como el canto de los pájaros.

En cuanto al clímax específico de la muerte, la película opta por una puesta en escena algo distinta: Martha acuerda con Ingrid una señal para indicarle que ha llegado el momento. “Importante: dormiré con la puerta abierta, el día que la encuentres cerrada significa que ya ha ocurrido. Esa será la señal. Puerta cerrada” (Almodóvar, 2024, pp. 111-112).

Esta frase, inexistente en el libro, agrega un elemento visual y simbólico poderoso: la puerta cerrada como metáfora del paso definitivo. En efecto, en la escena culminante Ingrid ve la puerta de Martha cerrada, comprendiendo que su amiga se ha quitado la vida. La encuentra vestida elegantemente con un vestido amarillo y los labios muy rojos, como yendo a una fiesta final, en la tumbona, a plena luz. Esta imaginería hace eco de *Cries and Whispers* (1972) de Bergman —otra historia de mujeres asistiendo la agonía de una enferma, donde el color rojo y la estética cuidadísima juegan un rol dramático—, influencia que Almodóvar reconoce: “A Bergman lo tenía totalmente en mente. No es que yo quiera medirme con él, pero sí está presente en la película” (López, 2024).

Tras la muerte de Martha, la película sigue. Ingrid es mostrada enfrentando las consecuencias inmediatas, lo que implica un interrogatorio por parte de la policía y el encuentro entre Ingrid y Michelle compartiendo vivencias sobre Martha. De este modo, la narrativa cinematográfica enfatiza el arco

de la protagonista sobreviviente, Ingrid, más que en la narrativa literaria. Ingrid pasa de la negación y el miedo a la aceptación, lo cual proporciona una nota de evolución personal que en el libro es mucho más tenue.

Podemos concluir entonces que, si bien Almodóvar ajusta el relato para inscribirlo en el paradigma del cine dramático, conserva el espíritu reflexivo del texto mediante el tono y la estética. Las conversaciones abarcan filosofía y memorias al igual que en la novela, y la cámara se toma su tiempo para capturar los silencios y miradas prolongadas entre las protagonistas, invitando al espectador a una experiencia contemplativa.

2.3. Intertextualidad y referencias culturales en novela y película

Tanto la novela como la película están pobladas de referencias intertextuales que enriquecen su dimensión de sentido. Sin embargo, difieren en qué referencias emplean y cómo las integran, acorde con las demandas y condicionamientos de cada medio y la sensibilidad de sus creadores.

En la novela de Sigrid Nunez, la intertextualidad se manifiesta principalmente a través de citas literarias y discusiones culturales incorporadas en el discurso de la narradora. Ya desde el epígrafe encontramos a Simone Weil, cuya frase da pie al título y fija un marco ético-espiritual para la historia. La narradora comenta libros que ha leído y los enlaza con las vivencias presentes –por ejemplo, al cuidar a su amiga moribunda recuerda una línea de Elizabeth Hardwick preguntando “¿Conoces a alguna mujer feliz?” (Nunez, 2021, p. 44), lo que funciona como invitación a ponderar el sentido de la felicidad en sus circunstancias.

Hay un momento donde la narradora cita al famoso director de culto, John Waters, quien dijo que su película favorita “de esas vacaciones” (estaban en navidad) era *Jesus, You Know* (Ulrich Seidl, 2003):

Jesus, du weisst es el título de un documental austriaco que vi hace unos quince años y que nunca se me ha ido de la cabeza. Jesús, tú sabes. Muestra a seis católicos, cada uno en una iglesia vacía diferente, que han acordado rezar arrodillados y en voz alta mirando a la cámara situada sobre un trípode en el presbiterio. (Nunez, 2021, p. 31)

Efectivamente, *Jesús, tú sabes* es un documental en el que personas de distintas edades rezan en iglesias vacías:

Lo que revelaban las plegarias grabadas en la película son lo más crudo de la soledad, la autoestima baja y la tristeza. Cada suplicante parece estar pidiendo amor a gritos, un amor que nunca encontraron o un amor que temen estar a punto de perder.” (Nunez, 2021, p. 32)

La alusión al documental refleja la búsqueda de consuelo espiritual frente al vacío, algo que conecta con la situación que atraviesan las dos amigas.

Otro momento, en la novela, es cuando la narradora, que está dialogando con el hijo de su vecina, menciona una referencia a La sombra de una duda (Hitchcock, 1943) evocada por las preguntas que se realiza su interlocutor:

[Dijo el hijo] ¿Cómo pueden disfrutar de aquello en lo que gasten el dinero de su víctima? Darse un banquete a costa de la pobreza de otro. ¿Cómo pueden siquiera mirarse al espejo? ¿Qué se cuentan a sí mismos? Le dije que imaginaba a esa gente diciendo que era solo dinero, (...) Pensé en la película de Hitchcock acerca de un hombre conocido como el Asesino de las Viudas Alegres. El tío Charlie, que agredía a viejas viudas ricas: ‘animales gordos que resoplan’, que, según él, no tenían derecho a todo ese dinero. ‘¿Qué les ocurre a los animales cuando engordan y envejecen demasiado?’. Para él, sus víctimas merecían ser degolladas.” (Nunez, 2021, p. 60)

En suma, Nunez puebla su novela con intertextos literarios (Weil) y cinematográficos (Waters/Seidl, Hitchcock), integrándolos en la voz narrativa o en diálogos. Son parte natural del fluir de pensamientos de la narradora culta, y cumplen la doble función de comentar temáticamente lo que ocurre y de situar la historia en un contexto cultural más amplio, mostrando que los personajes están inmersos en la cultura contemporánea: leyendo y viendo películas, incluso mientras lidian con la muerte. La intertextualidad refuerza el tono intelectual y reflexivo de la novela, haciéndola en cierta medida metatextual - el libro reflexiona sobre otras escrituras y discursos -.

Por su parte, la película La habitación de al lado incorpora intertextos de forma más visual y cinematográfica, acorde al medio y al estilo autoral de Almodóvar. Una referencia predominante es la ya mencionada presencia del universo de Ingmar Bergman.

Almodóvar hace homenajes explícitos: la puesta en escena de dos mujeres, una moribunda y otra cuidándola, en una casa retirada, evoca claramente a *Gritos y susurros* (Bergman, 1972), filme sobre tres hermanas que cuidan a una de ellas que está muriendo de cáncer. Como ya hemos dicho antes, Almodóvar ha citado esa película como influencia, junto con *Persona* (1966). La cita más directa a este último filme es el plano donde las dos protagonistas comparten campo fusionando sus miradas, recreando la famosa imagen en que Liv Ullmann y Bibi Andersson aparecen, medio rostro cada una, formando un solo rostro combinado. Es un intertexto visual potente: al público cinéfilo le evoca inmediatamente a Bergman, aportando el bagaje de significado de *Persona* (la comunión de identidades) a la escena de Ingrid y Martha. Incluso, la caracterización de Tilda Swinton, con cabello muy rubio, rostro anguloso y expresión severa, podría remitir a personajes bergmanianos como el caballero de *El séptimo sello*. De hecho, el entrevistador nota similitudes entre Tilda y Max von Sydow en ese papel y Almodóvar se lo concede: “A Bergman lo tenía totalmente en mente” (López, 2024).

Una lectura posible es que Almodóvar vistió y presentó a Martha casi como una figura bergmaniana que enfrenta la muerte de manera racional, en contraste con Ingrid, que lo hace más emocionalmente.

Además de Bergman, Weil y Hitchcock, la película referencia a otras obras. Por ejemplo, Albert Camus es aludido en un diálogo que Martha menciona. “El único problema filosófico verdaderamente serio [es] el suicidio” es, prácticamente, cita directa de la primera línea de *El mito de Sísifo* (Camus, 1995, p. 15). Esta referencia filosófica se integra orgánicamente, ya que Martha y Ingrid discuten la legitimidad de su elección de morir, invocando a Camus para dar peso intelectual a su decisión.

Almodóvar, mediante este procedimiento, traslada parte de la intertextualidad literaria propia de la novela a la boca de los personajes, en vez de dejarla como voz en off o texto escrito en pantalla.

Almodóvar, también acostumbra a incorporar referencias plásticas como intertextos visuales. Por ejemplo, en *La mala educación*, utiliza encuadres inspirados en cuadros de Edward Hopper, o en Los abrazos rotos, evoca a la

pintura de René Magritte *Les Amants* (1928). *La habitación de al lado* no es una excepción.

En su caso, la referencia directa –que no existe en la novela– es la pintura *Christina's World* de Andrew Wyeth (1948). Según cuenta la leyenda, Christina Olson padecía una enfermedad muscular degenerativa que limitaba su movilidad, y esta condición física se refleja en el cuadro. La figura parece arrastrarse por el campo, utilizando los brazos para desplazarse. La postura de la mujer sugiere anhelo, determinación y aislamiento. Según declaró alguna vez, Wyeth encontró la inspiración para *El mundo de Christina* una tarde en que observó a Olson arrastrando su cuerpo por el campo.

En la entrevista de Vanity Fair, Almodóvar se refiere a ella:

V. F.: Pero en el plano de la casa en llamas reproduce el cuadro Christina's World, de Wyeth, un icono de la pintura norteamericana. ¿Es un guiño a la cultura del país?

P. A.: En el frigorífico de mi cocina tengo un imán con esa pintura que, en efecto, es totalmente mítica en la cultura americana. No sé muy bien por qué, pero me gusta mucho. Y cuando pensé en la casa en llamas y que ella fuera detrás del marido, de pronto coqueteé con el cuadro, deliberadamente. (Lopez, 2024)

La incorporación de esta imagen en el filme enriquece definitivamente la lectura: invita al espectador a hacer conexiones entre el arte y la vida, y demuestra la atención del director a los detalles iconográficos para expresar ideas.

Otra estrategia intertextual fundamental en *La habitación de al lado* es la referencia a *The Dead* (1987), el último filme de John Houston, sobre el relato del mismo nombre de James Joyce, incluido en el volumen de cuentos *Dubliners*, al que Almodóvar refiere en su entrevista, como influencia:

También pensé en John Huston. Recuerdo las fotos de cuando él dirigía su última película, *Dublineses* [*The Dead*], que la hacía con el gotero puesto. Cuando vi esa imagen, pensé en cuando yo tenga que hacer mi última película. Que la haría incluso estando en esas condiciones. (López, 2024)

En la película, Martha le pide a Ingrid ver *The Dead*. Almodóvar alterna los planos de las amigas viéndola con fragmentos del final de la película. Es la parte adonde Angelica Huston acaba de contarle a su marido, a los pies de la cama, mirando la nieve que cae por la ventana, la historia de un amor adolescente que murió por haberla esperado inútilmente en el jardín de su casa mientras nevaba.

Ingrid contempla emocionada la pantalla, con Martha medio dormida sobre uno de sus hombros. La mira, tal vez Martha pueda escuchar entre sueños lo que dice el marido melancólico de la película de Huston: ‘Cae la nieve, cae en el cementerio solitario, cae débilmente en el universo y, cual final inevitable, cae sobre todos los vivos y los muertos.’ Con los ojos cerrados, Martha murmura este último párrafo, acompañando el sonido de la película, como haciendo un dúo. Ingrid la mira profundamente emocionada, a punto de llorar. (Almodóvar, 2024, p. 137)

La nieve, como ya comentamos, se vuelve un elemento crucial para la resolución de la película. En su conjunto, estos recursos intertextuales contribuyen a la profundidad temática de ambas obras. Funcionan como hilos que conectan la historia particular de Ingrid/Martha con discursos universales sobre la muerte, la fe, la ética, el arte y la condición humana.

3. Segunda parte

Tal como nos planteamos al principio, hemos desarrollado una comparativa entre los dos contenidos –la novela y la película– sin explicitar perspectivas teóricas. Ahora es el tiempo de realizarlo. Para ello, consignaremos algunos enfoques “clásicos”, y luego introduciremos la especificidad de nuestra propuesta para, finalmente, obtener algunas conclusiones.

3.1. Acerca de las concepciones “clásicas” de adaptación y transposición

A lo largo de la historiografía, se han empleado términos como “adaptación”, “transposición”, “versión” o “lectura fílmica” para describir el proceso de llevar un texto literario a la pantalla. Pese a los matices entre cada término, en general, se ha reconocido que la operación comporta más que un simple “traslado de contenido”: involucra reescrituras, omisiones,

trasvases de voz narrativa, reconfiguraciones de personajes y cambios de temporalidad y espacialidad, entre otros (McFarlane, 1996).

Por “adaptación” se entiende de manera amplia el proceso de reinterpretación de un material literario en un medio audiovisual (Andrew, 1984). Sin embargo, algunos autores prefieren el término “transposición” para poner énfasis en la “transformación creativa” que conlleva dicho pasaje. En la mayoría de los casos, la adaptación involucra a productores y directores profesionales que trabajan con un guion escrito, a menudo, por encargo. Estos agentes interpretan, condensan o reinventan el texto literario de acuerdo con consideraciones estéticas, industriales, presupuestarias, históricas e ideológicas. El resultado no es una copia sino más bien una “reinterpretación audiovisual” (McFarlane, 1996)

En uno de los aportes más citados de la teoría de la adaptación, Dudley Andrew (1984) propone tres grandes modos de relación entre texto literario y filme: *borrowing* (préstamo), *intersecting* (intersección) y *fidelity of transformation* (fidelidad de transformación).

El “préstamo” implica el uso de elementos sueltos del texto literario — tema, personajes, tramas— sin una pretensión de reproducir fielmente el conjunto de la obra. Se trata de la relación más libre o laxa con el original, en la que el realizador “toma prestadas” ideas, atmósferas o conflictos, pero los inserta en un contexto audiovisual propio.

En el caso de la “intersección”, la obra cinematográfica retiene más visiblemente la estructura y algunos aspectos característicos del material literario, pero sin pretender igualarlos de manera exhaustiva. Bazin (2000) había llamado a esto “*refraction*”: el filme “refleja” al texto, pero bajo la luz particular de la visión de un director.

Finalmente, cuando opera la “fidelidad de la transformación” se busca una mayor correspondencia estructural y temática con el hipotexto, intentando mantener el “espíritu” de la obra literaria. Sin embargo, en la práctica, afirma Andrew, toda versión fílmica conlleva ineludibles adaptaciones a las convenciones del medio audiovisual (Andrew, 1984).

El modelo de Andrew ha servido extensivamente como un marco preliminar y didáctico para examinar hasta qué punto una película se acerca o se distancia de su fuente. No obstante, la crítica posterior ha señalado que

estas categorías pueden resultar demasiado genéricas, ya que en la realidad de la producción se combinan distintos grados de préstamo, intersección y fidelidad transformadora.

En su influyente obra *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996), Brian McFarlane propone que, si bien puede identificarse un “núcleo narrativo” en la literatura que es factible de trasladar al cine (es decir, acciones, personajes, acontecimientos, cronología básica), existen también elementos “no transferibles” que dependen de la peculiaridad del lenguaje literario, la voz autoral y la configuración verbal única. De acuerdo con McFarlane, esta distinción invita a pensar que la lectura fílmica de una novela no depende solo de si se han traspasado “los hechos” o “las tramas”, sino de cómo se ha compensado o transformado aquello que pertenece al dominio específicamente literario (McFarlane, 1996).

Esto nos lleva, directamente, a la cuestión de la “fidelidad” o lealtad al texto original, que ha sido, por décadas, uno de los principales focos del debate sobre adaptación. Desde las primeras críticas de la prensa a las adaptaciones hollywoodenses de novelas clásicas hasta los ensayos de André Bazin, se ha oscilado entre posturas puristas—que consideran al texto literario como modelo canónico— y posturas más flexibles—que valoran la adaptación como un texto autónomo—.

Las primeras sostienen que una buena adaptación es aquella que logra ser lo más fiel posible a la fuente literaria. Los cambios o supresiones suelen considerarse “traiciones” a la obra original. Este punto de vista fue característico de buena parte de la crítica literaria tradicional, que suele ver en el texto literario un objeto sacralizado.

En el segundo caso, quienes se erigen como defensores de esta postura—como el propio André Bazin—, sostienen la autonomía de la adaptación y subrayan que la especificidad del medio audiovisual exige transformaciones ineludibles y plantea que la “fidelidad” es un concepto relativo y a menudo irrelevante.

Más que una “copia”, la adaptación se concibe como una “revisión” o un “diálogo” con el texto (Bazin, 2000), en el que uno de los desafíos más

frecuentes es la representación de la voz narrativa y la subjetividad de los personajes.

Sergio Wolf en su libro *Cine / Literatura. Ritos de pasaje* (2001) se propone profundizar en esta problemática. En primer lugar, realiza una crítica a la concepción clásica de “adaptación” señalando dos grandes prejuicios: “[que] la literatura sería un sistema de una complejidad tal que su pasaje al territorio del cine no contemplaría más que pérdidas o reducciones o limitaciones que desequilibrarían su entidad” y “[que] la literatura estaría representada por el formato duro que pierde sus rasgos característicos su especificidad en una maquinación conspirativa que aspira a destruir su autonomía” (Wolf, 2001, p. 15).

Advierte que, la cuestión no es solo una discusión sobre el término que designa esta operación de pasaje de la literatura al cine, sino que revela una problemática y, frente a diferentes propuestas nominativas, el ofrece la de “transposición” “porque designa la idea de traslado, pero también la de trasplante de poner algo en otro sitio de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (Wolf, 2001, p. 18).

Otro de los problemas advertidos en este pasaje tiene que ver con la extensión y la necesaria condensación. Muchas fuentes literarias presentan un grado de extensión difícilmente abaricable en un producto audiovisual estándar. De ahí surgen “condensaciones” que implican la eliminación de subtramas, la fusión o supresión de personajes, la reorganización de eventos y la reinterpretación de motivos (Andrew, 1984). Esto genera tensiones con parte del público lector, que a menudo reclama la ausencia de momentos favoritos del texto original.

A su vez, más adelante, en un enfoque particularmente relevante para nuestro trabajo, Wolf habla de “reinención” para describir casos en los que el director asume la libertad de modificar radicalmente el subtexto literario, apropiándose del universo ficcional para crear una experiencia cinematográfica muy diferente (Wolf, 2001, p. 194):

(...) Puede hablarse de reinención cuando la obra literaria es demolida para luego ser reconstruida por el cineasta. Aunque esta imagen pueda suscitar la discusión de qué materiales de la obra anterior demolida utiliza esta obra nueva del cineasta –así como se dice derribar una casa para

construir ‘allí mismo’ otra— estamos, qué duda puede caber, ante un procedimiento que traza la mayor distancia imaginable con respecto a la palabra fidelidad. (Wolf, 2001, p. 195)

En nuestra opinión, la visión de Sergio Wolf es la que ha llegado más allá al hacer foco en el problema central del procedimiento en la concepción clásica: la cuestión del origen y la fidelidad al llamado “ur-text” —cuestión que retomaremos—. Para proseguir, debemos abandonar ciertas concepciones muy arraigadas a la visión del Siglo XX, y adentrarnos en los tiempos de la convergencia digital y cultural, y la producción transmedia de narrativas.

4. La noción de “mundo” y los tres tiempos lógicos en la producción de narrativas

Nuestro punto de entrada al campo de las Narrativas en la Convergencia fue la reflexión sobre nuestras prácticas y los enfoques teóricos de Marie-Laure Ryan y, por sobre todo, de Susana Tosca y Lisbeth Klastrup y su concepción de “Storyworlds” (Ryan, 2014) y “Transmedial Worlds” (Tosca/Klastrup, 2004; 2020), que fructificaron en el texto “Lo transmedia como ‘modo’ de producción de narrativas” (Romero, 2024). Decíamos en esa oportunidad:

Partiendo casi al unísono de la popularización del término con la aparición del artículo de Henry Jenkins “Transmedia Storytelling” en su blog del MIT en 2003, esta visión alterna se desarrolla casi subterráneamente a partir de otro hito: la publicación en diciembre de 2004 del artículo “Transmedial Worlds – Rethinking Cyberworld Design” de las investigadoras del IT de Copenhagen Lisbeth Klastrup y Susana Tosca. Basta comparar ambos textos para dar cuenta de la diferencia de enfoques. El de Jenkins marca el rumbo hacia la diversidad de plataformas y la creación de franquicias. El de Klastrup y Tosca, inaugura el concepto de “mundo transmedial” y pone las piedras basales de la caracterización de esos mundos, a la par que establece un marco de análisis de esos rasgos, con la intención de crear una “herramienta útil para que los diseñadores de cibermundos planifiquen su contenido” (Klastrup y y Tosca, 2004, p. 1). Estos dos enfoques han coexistido a lo largo de las últimas dos décadas con disímil popularidad.” (Romero, 2024, p. 1)

A medida que fuimos trabajando en nuestra doble vertiente de investigador y productor de experiencias transmedia, el rol del Mundo —a secas³— fue ganando lugar. Adoptamos, para nuestra labor, una versión modificada de la definición de “mundo transmedial” (TMW, TransMedial World, en inglés) a partir de la enunciada por Susana Tosca y Lisbeth Klastруп: “sistemas de contenido abstracto a partir de los cuales se pueden derivar historias y personajes en una variedad de formas de medios”. (Romero, 2025, p. 75)

Tosca y Klastруп complementan la definición afirmando que:

Lo que caracteriza a un mundo transmedial es que tanto la audiencia como los diseñadores comparten una imagen mental de la “mundanidad” (una serie de características distintivas de su universo). Al sumergirnos en las instancias de un mundo transmedial, nos involucramos en un proceso continuo de circulación, expansión y reapropiación de contenido relacionado con el mundo que atraviesa tanto el tiempo como las plataformas mediáticas.⁴ (Tosca & Klastруп, 2020) [nuestra traducción]

Como hemos mencionado en trabajos previos (Romero, 2024, 2025), las autoras subrayan que un mundo es una construcción imaginaria, existente en la mente y que trasciende la forma en que se presenta como contenido, con el que interactuamos en un momento dado. En nuestra teorización y, retomando conceptos enunciados por Marie-Laure Ryan y por el productor portugués Nuno Bernardo, entendemos a la narrativa desarrollada durante la creación del mundo, pero antes de su instanciación, como “agnóstica de plataformas” (Cfr. Bernardo, 2014) y como “realidad virtual” (cfr. Ryan, 2001; 2015). Es decir, en la narrativa “agnóstica de plataformas” está constituido el mundo, como realidad virtual.

Aclaramos, para no alimentar confusiones, que no nos estamos refiriendo a la realidad virtual tecnológica, sino a la condición de la narrativa como

³ Decidimos, para nuestros trabajos, despojarlo de tanta adjetivación y volver al nombre puesto por quien primero reflexionó sobre esta noción en el ámbito de la narrativa, así como creó uno de los más perfectos de la historia, J.R.R. Tolkien (cfr. 1986).

⁴ “(...) What characterizes a transmedial world is that audience and designers share a mental image of the “worldness” (a number of distinguishing features of its universe). By immersing ourselves in the instantiations of a transmedial world, we engage in an ongoing process of circulation, expansion and reappropriation of world-related content which cut across both time and media platforms” (Tosca & Klastруп, 2020).

virtual, en tanto que “en potencia” – escolásticamente hablando–. Esta concepción de la narrativa como realidad virtual es desarrollada tanto desde la narratología por Marie-Laure Ryan, como por los estudios sobre virtualidad llevados a cabo por Pierre Lévy (1999):

La palabra virtual procede del latín medieval *virtualis*, que a su vez deriva de *virtus*: fuerza, potencia. En la filosofía escolástica, lo virtual es aquello que existe en potencia, pero no en acto. Lo virtual tiende a actualizarse, aunque no se concretiza de un modo efectivo o formal. El árbol está virtualmente presente en la semilla. Con todo rigor filosófico, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: virtualidad y actualidad sólo son dos maneras de ser diferentes. (...) En cuanto a lo virtual, no se opone a lo real sino a lo actual. A diferencia de lo posible, estático y ya constituido, lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización. Este conjunto problemático pertenece a la entidad considerada y constituye una de sus principales dimensiones. El problema de las semillas, por ejemplo, consiste en hacer crecer un árbol. La semilla “es” el problema, pero no es sólo eso, lo cual no significa que “conozca” la forma exacta del árbol que, finalmente, extenderá su follaje por encima de ella. Teniendo en cuenta los límites que le impone su naturaleza, deberá inventarlo, coproducirlo en las circunstancias de cada momento.” (Levy, 1999, pp. 18-19)

El Mundo, entonces, es el resultado de un acto estético e imaginativo. Como sistema de contenido abstracto, se concreta por instancias en contenidos mediales (películas, libros, videojuegos, etc.) donde, en cada contenido, se actualizan, es decir, se ponen en acto, diversos componentes definitorios del mundo (que constituyen su mundanidad) que, posteriormente, son experimentados por las comunidades receptoras.

Entendemos mundanidad como una serie de características distintivas y reconocibles de un TMW [mundo transmedial] específico que se originan a partir de la primera versión/instancia del mundo [*ur-text*], pero que pueden

ser elaboradas y cambiadas con el tiempo⁵. (Tosca y Klasturp, 2020) [nuestra traducción]

El concepto de "mundanidad" según Tosca y Klasturp, se aplica a dos niveles: primero, de forma abstracta, como aspectos esenciales que se esperan encontrar en todas las instancias del mundo, y segundo, de manera específica, como una característica definitoria de una instancia individual. Según las autoras, estos elementos centrales se describen a través del *mythos*, el *topos* y el *ethos*.

El *mythos* hace referencia a la historia fundacional del mundo, explicando relaciones y luchas definitorias, y sirve como el conocimiento necesario para interactuar con las tramas. El *topos* define el escenario en términos de espacio y tiempo, mostrando cómo los lugares y eventos han cambiado a lo largo de la historia del mundo, y es crucial para la autenticidad del escenario. El *ethos* abarca los sistemas de creencias, ideologías y el código moral de los personajes, ayudando a las audiencias a comprender cómo deben comportarse en ese mundo.

Finalmente, las autoras destacan la importancia de los personajes fundacionales, cuyas interacciones a menudo definen el mundo mismo, especialmente en contextos de media-mix⁶ (cfr. Ōtsuka, Azuma y Steinberg, 2010) agregándolos como cuarto elemento clave en estos casos, equiparándolos con *mythos*, *topos* y *ethos*.

Definidos entonces el "mundo", y su "mundanidad" y puestos a funcionar, nos encontramos con una aparente contradicción, al caracterizar el modo transmedia de producción, entre la universalidad de lo "agnóstico de plataformas" y la especificidad de los contenidos y formatos mediales que componen los productos de la experiencia.

Al intentar resolver este problema, introducimos la variable "tiempo". Pero no como tiempo cronológico, sino como tiempo lógico. Nos inspiramos en el uso que, de esta expresión, hace el psicoanalista francés Jacques Lacan

⁵ (...) We understand "worldness" as a number of distinguishing and recognizable features of specific transmedial world that originate from the first version/instantiation of the world, but can be elaborated and changed over time. (Tosca & Klasturp, 2020).

⁶ Sobre Media-mix, cfr. Jenkins, H. (2013).

en “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma” (Lacan, 2003, p. 187). Lacan habla de tres momentos de evidencia, donde cada uno es un tránsito hacia el siguiente, se reabsorbe en él y subsiste el último. En nuestro caso, esos tiempos lógicos son: el instante de la Concepción del Mundo; el tiempo de la Producción de los Contenidos; el momento de la Experiencia (Romero, 2025, p. 86).

En un primer tiempo lógico, concebimos el mundo como un fenómeno independiente de cualquier plataforma medial, existiendo como un constructo abstracto. En un segundo tiempo, una vez definidas ciertas características fundamentales – su *mythos*, *topos* y *ethos* –, realizamos una mediatización, concretamos diversas instancias de ese mundo a través de la producción de contenidos particulares, que están condicionados por las características propias de cada plataforma medial a los que se destinan. Finalmente, en un tercer tiempo, los usuarios interactúan con estos contenidos, accediendo así a la experiencia del mundo.

En esa operación, actualizan –en el sentido de “poner en acto”– el mundo, “interpretándolo”. Allí, los usuarios, debido a la naturaleza intrínsecamente porosa e incompleta por estructura del mundo, al tiempo que lo experimentan, tienen la posibilidad de convertirse en productores de nuevo contenido a partir de poner en juego la mundanidad.

Por otro lado, es importante aclarar que la diferenciación entre el primer y segundo tiempo lógico emergió claramente frente al diseño y la producción en modo transmedia. En los ámbitos de la escritura creativa tradicional, en general, el primer tiempo suele desarrollarse a la par del segundo, ya que el creador de la narración piensa en un formato medial único y particular – una novela, una obra de teatro, un guion –, por lo que los aspectos de construcción del mundo y los del desarrollo de la narración se confunden en uno solo. En otro trabajo (Romero, 2025, p. 87), comparábamos esta “morosidad” en la identificación del primer tiempo lógico con lo ocurrido con la conceptualización de la Topología en la historia de la matemática: por ser la rama que se ocupa de aspectos muy abstractos y encontrarse en las bases profundas del pensamiento matemático, fue de las últimas en poder formularse.

En nuestra opinión, lo mismo ocurrió con el primer tiempo lógico, el instante de la creación del mundo en el diseño y creación de narrativas: si bien lo “agnóstico” de plataformas existe desde siempre, en los casos de plataformas mediales únicas como la literatura, este tiempo lógico es virtualmente imposible de “aislar” del segundo tiempo. (cfr. Romero, 2025, pp. 80-89)

Antes de seguir adelante, nos referiremos brevemente a tres aspectos tratados por Tosca y Klastруп en su libro, útiles a nuestros propósitos, y que luego retomaremos: sus comentarios sobre las diferencias con la noción de “storyworld” o mundo narrativo, acuñado por Marie-Laure Ryan; la relativización del valor del *ur-text*; y sus comentarios acerca de las diferencias entre “instanciación” y “adaptación”.

4.1. Diferencias entre el “storyworld” (mundo narrativo) de Ryan y Thon, con el “transmedial world” (mundo transmedial) de Tosca y Klastруп

Al desarrollar su noción de “mundo transmedial” (TMW), Susana Tosca y Lisbeth Klastруп rinden su homenaje a aquellos “compañeros de ruta”, especialmente, a Marie-Laure Ryan y su desarrollo del concepto de storyworld (cfr. Ryan y Thon, 2014). Señalan también una serie de trabajos previos en los que Ryan abrevó, como “mundo ficcional”, “mundo narrativo” y “mundo posible” (cfr. Romero, 2025, pp. 12-54), conceptos que tuvieron gran impacto en la conceptualización del storyworld. Sin embargo, esto no les impide discutir con ellos y señalar sus diferencias de enfoque.

Concretamente, Tosca y Klastруп discrepan de Ryan, respecto de la inclusión en el Storyworld de narrativas específicas entendidas como secuencias de eventos esenciales para su definición. A esta discusión la hemos bautizado “la querella de las tramas”.

Tosca y Klastруп revisan el planteo de Ryan y le conceden que, desde la perspectiva de los “mundos posibles”, las proposiciones contradictorias no pueden existir en el mismo mundo actual, por tanto, sólo serían posibles en otro mundo. Es decir, las definiciones del storyworld están esencialmente vinculadas a conjuntos particulares de proposiciones que deben ser verdaderas al mismo tiempo para que el mundo mantenga su integridad. Si

surge una proposición divergente, se genera otro mundo. Entonces, para Ryan, las tramas son elementos constituyentes del storyworld.

Tosca y Klastруп no concuerdan con este argumento. Aquí su posición frente a un ejemplo:

(...) En la película *The Amazing Spider-Man* (2012), el primer amor de Peter Parker es Gwen Stacy en lugar de Mary Jane, como en las anteriores películas de Sam Raimi (2002, 2004, 2007). Dentro de la teoría de mundos posibles, las dos situaciones no pueden pertenecer al mismo mundo, mientras que, en nuestro enfoque, un evento concreto de la trama como este no calificaría como una disrupción del mundo. Nuestra idea de mundo se asemeja más al escenario de un juego de rol, donde Peter Parker puede tener diferentes novias en diferentes instanciaciones, siempre que el mundo en sí mismo siga siendo reconocible como el de Spider-Man. La pregunta, entonces, es: ¿qué elementos se abstraen para que formen parte del TMW y cuáles son opcionales? (Tosca y Klastруп, 2020)

Nos inclinamos por sostener la posición de Tosca y Klastруп. Retomaremos estas consideraciones más adelante. A su vez, estas afirmaciones son consistentes con la segunda cuestión planteada: la del *ur-text*.

4.2. Ur-text

Según el *Collins Concise English Dictionary* (HarperCollins Publishers, 2012), el término *ur-text*, originario del alemán, se refiere a la forma más temprana de un texto, tal como fue establecido por los estudiosos de la lingüística como base para las variantes en textos posteriores que aún existen. En el contexto musical, también se utiliza para describir una edición de una partitura que refleja las intenciones originales del compositor, sin las interpolaciones editoriales añadidas en versiones posteriores.

Tosca y Klastруп advierten que, aunque es posible rastrear la creación de la mayoría de los mundos de manera cronológica hasta un “*ur-text*” que definió por primera vez el mundo o un personaje (como los libros de Tolkien, las películas de George Lucas o el primer cómic de Batman de Finger y Kane, en 1939), su modelo no debe interpretarse como uno que da primacía a este único texto sobre los demás. Este enfoque centrado en el *ur-text* – afirman – ha generado un modelo conocido como el de “nave

nodriza" (cfr. Hills, 2018), en el que algunos productores, teóricos y audiencias parecen otorgar mayor importancia al medio original (como una serie de televisión original) en comparación con los otros medios.

Desde nuestra comprensión, no importa en qué medio se introduce el mundo, ya que lo que nos interesa es la idea del mundo y sus elementos fundamentales, los cuales pueden seguir creciendo o cambiando a medida que aparecen nuevas instanciaciones. La mayoría de los elementos pueden ser introducidos en el *ur-text*, pero esto no siempre es así. De hecho, y en la medida en que nuestro enfoque abarca tanto los textos como su recepción por parte de las audiencias, hemos visto numerosos ejemplos de apego de la audiencia a instanciaciones o variaciones que no son "la original" (Tosca y Klasttrup, 2020) [nuestra traducción].

4.3. Adaptación e Instanciación

Finalmente, y siguiendo la línea, consignaremos las ideas de las autoras sobre la adaptación y las diferencias con su propuesta de instanciación en el marco de su teoría. Tosca y Klasttrup comentan que una pregunta frecuente que les han hecho numerosas veces al presentar la teoría sobre mundos transmediales es: "¿Cuál es la diferencia entre una instanciación y una adaptación, si las instanciaciones recrean los elementos fundamentales como el *mythos*, *topos* y *ethos* que están presentes en lo que la mayoría considera el '*ur-text*' de un TMW específico?" (Tosca y Klasttrup, 2020).

Frente a ello, refieren que, a lo largo de sus investigaciones, identificaron dos enfoques principales sobre el proceso de adaptación relacionado con los TMW. Uno, desde una perspectiva semiótica, analizando cómo la estética y el contenido de una obra se adaptan de un sistema de signos a otro; y otro, centrado en el aspecto narrativo o en la historia, un enfoque más cercano a la perspectiva de la narrativa transmedial.

Sin embargo, advierten que, si tratásemos los mundos transmediales como adaptaciones y entenderíamos el proceso como el acto de transferir y "repetir" el mundo presentado en un contenido medial, en otro, estaríamos reduciendo el análisis a preguntas sobre el grado de "fidelidad" al original y pondríamos el foco sobre la "intención del autor", lo cual abre la puerta a la "falacia intencional".

Si se adopta este enfoque, siguen las autoras, se corre el riesgo de convertir un contenido en "canónico", o sea, que describe el mundo transmedial de la "manera correcta". Esto podría conducir a afirmaciones, en su opinión, temerarias, del tipo "esto no es lo que Shakespeare quiso decir..."

Por el contrario, para las autoras, aunque es posible que haya un contenido que se reconozca como "*ur-text*" —es decir, el primero en orden cronológico en introducir un mundo—, otros contenidos pueden realizar aportes de igual o mayor relevancia al mundo, incluidos aquellos contenidos generados por usuarios (UGC).

A modo de indicación para quienes quieran profundizar en esta perspectiva – y complementar y repensar así los análisis de los casos de films de John Houston trabajados por Sergio Wolf –, es muy interesante observar cómo el mundo de Drácula fue enriquecido a lo largo de la historia por instancias audiovisuales que lo marcaron y agregaron elementos difíciles de considerar como accesorios para la constitución de la mundanidad: la caracterización de Bela Lugosi en el film de Todd Browning (1931) o el guion de James V. Hart, llevado a la pantalla por Francis Ford Coppola (1992) aportaron al *mythos* del mundo elementos que se incorporaron a la "mundanidad" reconocible, perdiendo la obra de Bram Stoker, en nuestra opinión, el privilegio de ser el *ur-text* definitorio del canon.

5. Aplicando nuestro enfoque de “mundo” al caso *Cuál es tu tormento* y *La Habitación de al lado*

Tomando en cuenta lo desarrollado por Tosca y Klastrop y por nosotros, en tanto “mundo” y “mundanidad”, y en relación con los tiempos lógicos de producción de narrativas, pondremos a jugar los elementos.

Sigrid Nunez produjo la primera instancia medial del mundo en juego, a través del “diseño narrativo”, la escritura y publicación de su novela *Cuál es tu tormento*. A partir de ahí, una serie de usuarios, pudieron experimentar el *mythos*, el *ethos* y el *topos* del mundo.

Por lo que comenta la misma Sigrid Nunez, Pedro Almodóvar fue uno de ellos y decidió comprar los derechos para realizar un filme.

Almodóvar, en tanto guionista y director del proyecto, reinterpretó la mundanidad de ese mundo, lo “reinventó”, “destruyó” la novela – para usar la expresión de Wolf – para generar una nueva instancia medial que diera cuenta de su expresión de la mundanidad de ese mundo. Y como sujeto productor de una nueva instancia, lo hizo desde él: con sus marcas de estilo, sus referencias, sus resonancias las que, obviamente, no son las de Sigrid, ni las nuestras. Cambió el título, relocalizó la acción, agregó y quitó hechos de trama, y hasta le cambió el final extendiendo la acción más allá de lo desarrollado en la trama de la novela.

¿Qué ofrece este modelo para pensar el fenómeno, que no ofrecían los anteriores? Ni más ni menos que el concepto de mundanidad. Y el concepto de mundanidad no es ontológico, sino fenomenológico. Está del lado de la negociación de sentido, de la experiencia de usuario. Tenemos, como un buen ejemplo, la reacción de la misma Sigrid Nunez, “sólo he visto la película una vez, hace dos semanas en una sala de proyección, y me encantó. Es diferente, claro. Especialmente porque Pedro cambió radicalmente el final, lo que me sorprendió, pero no me pareció mal” (Cota, 2024).

Esta opinión de la autora de la novela podría traducirse, en nuestros abstractos términos de trabajo como: tuve la experiencia de la instancia medial –del contenido– que realizó Pedro, del mundo que diseñé y compartí con usuarios. Entre ellos, con él. Me sorprendió cómo puso en juego esa mundanidad, sobre todo con el final que, si bien cambió radicalmente, no compromete la integridad del mundo puesto en juego, solo le da su impronta.

La problemática se desplazó desde la mayor cercanía o no entre las instancias mediales de un mundo –los contenidos– en términos de fidelidad, al contrato que cada usuario –en su carácter de consumidor y/o productor del contenido– establece con cada instancia y con el mundo puesto en juego.

Al fin y al cabo, “la experiencia de la mundanidad es un conglomerado de las experiencias de un usuario sobre la historia, la estética, la escena, la ética, la moral y los personajes centrales del mundo”. (Tosca y Klastруп,

2020) y es lo que los usuarios de los mundos –ficcional o no– buscamos en nuestras experiencias con la narrativa.

Referencias

- Almodóvar, P. (2024). *La habitación de al lado*. Guion basado en la novela *¿Cuál es tu tormento?* de Sigrid Nunez. Reservoir Books.
- Almodóvar, P. (Director). (2024). *La habitación de al lado* [Película]. El Deseo; Movistar Plus+. Distribuida por Warner Bros. España; Sony Pictures Classics.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press.
- Bazin, A. (2000). *What Is Cinema?* (C. B. Burch, Trans.; Original work published 1958). University of California Press.
- Bergman, I. (Director). (1957). *El séptimo sello* [Película]. Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (Director). (1966). *Persona* [Película]. Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (Director). (1972). *Gritos y susurros* [Película]. Svensk Filmindustri.
- Bernardo, N. (2014). *Transmedia 2.0: How to Create an Entertainment Brand Using a Transmedial Approach to Storytelling*. BeActive Books.
- Boiko, B. (2005). *Content management bible* (2nd ed.). Wiley Publishing, Inc.
- Browning, T. (Director). (1931). *Drácula* [Película]. Universal Pictures.
- Coppola, F. F. (Director). (1992). *Drácula de Bram Stoker* [Película]. Columbia Pictures.
- Dudley, A. (1984). *Adaptation*. In *Concepts in film theory* (pp. 96–106). Oxford University Press.
- Harper Collins Publishers. (2012). *Collins Concise English Dictionary*.
- Hills, M. (2018). Transmedia paratexts: Informational, commercial, diegetic, and auratic circulation. In M. Freeman & R. R. Gambarato (Eds.), *The Routledge companion to transmedia studies* (pp. 265–275). Routledge.
- Hitchcock, A. (Director). (1943). *La sombra de una duda* [Película]. Universal Pictures.
- Huston, J. (Director). (1987). *The Dead* [Película]. Zenith Productions.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.
- Jenkins, H. (2013, November 12). "Media Mix is Anime's Life Support System: A Conversation with Ian Condry and Marc Steinberg (Part One)." *Henry Jenkins' Blog*.
<https://henryjenkins.org/blog/2013/11/media-mix-is-animés-life-support-system-a-conversation-with-ian-condry-and-mark-steinberg-part-one.html>
- Joyce, J. (1914). *The Dead*. In *Dubliners*. Grant Richards.
- Klastrup, L., & Tosca, S. (2004). *Transmedial worlds in everyday life*. Routledge.
- Lacan, J. (2003). El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma. En *Escritos* (pp. 130-145). Siglo XXI Editores.

- Lévy, P. (1999). *Lo virtual*. Paidós.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano* (J. A. Bravo, Trad.). Paidós. (Original work published 1964).
- Murnau, F. W. (Director). (1922). *Nosferatu* [Película]. Prana-Film.
- Nunez, S. (2020). *¿Cuál es tu tormento?* (M. Cebrián, Trad.). Anagrama. (Original work published 2020 as *What Are You Going Through*).
- Ôtsuka, E., & Steinberg, M. (2010). World and variation: The reproduction and consumption of narrative. *Mechademia*, 5, 99–116. <https://doi.org/10.1353/mec.2010.0008>.
- Rojas Pernía, E. (2024, 7 de noviembre). La habitación para morir que le dio el León de Oro a Almodóvar. *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/la-habitacion-para-morir-que-le-dio-el-leon-de-oro-a-almodovar>
- Romero Chamorro, S. (2023). *Lo transmedia como modo de producción de narrativas. Lecciones del Portal de la Comunicación* (InCom-UAB), Universitat Autònoma de Barcelona. ISSN 2014-0576.
- Romero, S. (2025). *La noción de mundo. Desde la perspectiva de lo transmedia como modo de producción, aplicada a las narrativas de no ficción*. Blankspace.
- Ryan, M. L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana University Press.
- Ryan, M. L. (2001). *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Johns Hopkins University Press.
- Ryan, M. L. (2015). *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Johns Hopkins University Press.
- Ryan, M. L. (2022). *A New Anatomy of Storyworlds: What Is, What If, As If*. University of Nebraska Press.
- Ryan, M. L., Thon, J. N., & Jenkins, H. (2014). *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. University of Nebraska Press.
- Seidl, U. (Director). (2003). *Jesus, du weisst* [Documental]. ARTE.
- Tolkien, J. R. R. (1986). *The Hobbit*. George Allen & Unwin.
- Tosca, S., & Klastrup, L. (2020). *Transmedial Worlds in Everyday Life*. Routledge.
- Vanity Fair España. (2024, 1 de octubre). Entrevista a Pedro Almodóvar: "Ese problema enorme que parece que tenemos con la inmigración, en lugar de un problema debería ser una solución". *Vanity Fair*. <https://www.vanityfair.es/cultura/cine/articulos/entrevista-pedro-almodovar-inmigracion-solucion-habitacion-de-al-lado-bergman-huston-etc>
- WMagazín. (2024, 26 de octubre). Las claves de "¿Cuál es tu tormento?", de Sigrid Nunez, la novela en que se basa La habitación de al lado, de Almodóvar. *WMagazín*. <https://wmagazin.com/claves-cual-es-tu-tormento-sigrid-nunez>
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*. Paidós.
- Wyeth, A. (1948). *Christina's World* [Pintura]. The Museum of Modern Art, New York, NY, United States.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 175-200

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 17 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 14 ABR 2025

La construcción literaria de *Invasión* (1969): un guion escrito por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Hugo Santiago

*The Literary Construction of Invasión (1969): A Screenplay Written
by Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares and Hugo Santiago*



<https://doi.org/10.48162/rev.53.006>

Francisco Zamparini

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

zamparinifrancisco@gmail.com



<https://orcid.org/0009-0009-2132-493X>

Resumen

El presente artículo examina la construcción literaria del guion de *Invasión* (1969), escrito por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Hugo Santiago. Con punto de partida en la teoría de Pier Paolo Pasolini sobre el guion como un género literario autónomo, el estudio analiza la estructura narrativa del film, la literariedad de sus diálogos, la construcción simbólica del espacio, la caracterización arquetípica de sus personajes y su posible lectura político-histórica como anticipación de la represión dictatorial en Argentina. Asimismo, se examinan las concepciones teóricas y estéticas de Borges y Bioy Casares sobre el cine, su asociación literaria como H. Bustos Domecq y su colaboración con Santiago, además de la visión cinematográfica del director, influenciada por la *Nouvelle Vague*. Se concluye que *Invasión* constituye una obra que no solo enriquece la filmografía argentina, sino que también amplía la comprensión del universo literario borgeano en su relación con otros lenguajes artísticos. La construcción de su guion como

obra literaria es el punto de partida de una poética cinematográfica única que abre nuevos caminos para la reflexión crítica sobre los límites del cine y la literatura.

Palabras clave: Borges, cine, guion, *Invasión*

Abstract

This article examines the literary construction of the screenplay for *Invasión* (1969), written by Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, and Hugo Santiago. Drawing from Pier Paolo Pasolini's theory of the screenplay as an autonomous literary genre, the study analyzes the film's narrative structure, the literariness of its dialogues, the symbolic construction of space, the archetypal characterization of its characters, and its potential political-historical reading as a premonition of Argentina's military repression. Additionally, it explores Borges and Bioy Casares' theoretical and aesthetic conceptions of cinema, their literary association as H. Bustos Domecq, and their collaboration with Santiago, as well as the director's cinematic vision, influenced by the *Nouvelle Vague*. The study concludes that *Invasión* not only enriches Argentine cinema but also expands the understanding of Borges' literary universe in its relationship with other artistic languages. The screenplay's construction as a literary work serves as the foundation for a unique cinematic poetics that opens new avenues for critical reflection on the boundaries between cinema and literature.

Keywords: Borges, cinema, screenplay, *Invasión*

Introducción

Jorge Luis Borges es universalmente reconocido como una de las figuras literarias más importantes del siglo XX. Su escritura laberíntica y enciclopédica ha redefinido los límites del lenguaje en la narrativa breve al punto de ser considerado uno de los iniciadores del posmodernismo. A pesar de su identidad predominante como ensayista, poeta y —sobre todo— cuentista, Borges posee una faceta tan poco conocida por el público como estudiada por la crítica pero que enaltece la amplitud de su genio creativo. Se trata de sus incursiones esporádicas en el cine, particularmente como guionista. Uno de los ejemplos más notables es su colaboración en la película argentina *Invasión* (1969), una obra concebida en asociación con su amigo y escritor Adolfo Bioy Casares, y dirigida por Hugo Santiago. Este

filme no solo marca la atípica incursión de Borges en la escritura de guiones que llegan a realizarse¹, sino que también representa una convergencia única entre su labor literaria y la expresión cinematográfica.

Invasión se ha constituido como una película de culto a lo largo de los años no solo en el ámbito del cine argentino, sino a nivel internacional². Fusiona elementos del cine negro, la ciencia ficción y la fantasía alegórica, y construye una narrativa en la que el paisaje urbano familiar de Buenos Aires se reimagina como Aquilea, una ciudad sitiada por enigmáticos invasores. En esta ciudad reconfigurada, las preocupaciones metafísicas de Borges se entrelazan con una corriente subyacente de ansiedad política y social, y anticipan los turbulentos años de los regímenes dictatoriales en Argentina. El guion de la película, coescrito³ por Borges, Bioy Casares y Santiago, adopta un enfoque colaborativo que es tanto un ejercicio de experimentación literaria como de innovación cinematográfica.

El presente artículo analiza la composición colaborativa del guion de *Invasión* desde una perspectiva literaria. Para ello, adopta la teoría de Pier Paolo Pasolini, quien en *La sceneggiatura come 'struttura che vuol essere altra struttura'* (1965)⁴ reivindica el guion como un género literario en sí mismo, no meramente como una guía funcional para el rodaje. Pasolini argumenta que el guion posee una estructura dinámica que lo impulsa hacia

¹ Aunque Borges y Bioy ya habían incursionado en la escritura de guiones, estos no habían llegado a realizarse en la pantalla grande: “[...] Con Bioy Casares hemos escrito dos argumentos para films: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*. Pero esos argumentos han sido —como alguien dijo— “rechazados con entusiasmos” por quienes los han leído. De modo que tuvimos que publicarlos en forma de libro. Y hasta ahora parece que nadie quiere filmarlos. Sin embargo, creo que uno de ellos, *Los orilleros*, podría tener mucho éxito, y quizás el otro también. Pero no sé qué pasa que nadie... Posiblemente la idea de que somos hombres de letras ha hecho que no tomen en serio nuestro libreto, que se nos mire con cierta desconfianza y que se nos vea como intrusos, que se piense que eso tienen que hacerlo profesionales, que se piense que nosotros no tenemos derecho a escribir libretos cinematográficos. Posiblemente haya algo así, porque, sinceramente, yo creo que es de lo mejor que hemos hecho, y creo además que serían muy, muy entretenidos para el espectador” (Sorrentino, 2001).

² Para una lista completa de premios y distinciones de la película, ver MUBI (s.f.). *Invasión*. Recuperado de <https://mubi.com/es/ar/films/invasion>.

³ Aunque se da el crédito correspondiente a cada participante en la escritura del guion, el principal autor es Jorge Luis Borges como se verá a lo largo del artículo.

⁴ Para la realización de este estudio se ha tomado como referencia la publicación del artículo de 1986 traducida al inglés. Ver en referencias (Pasolini, 1986).

otra forma. De esta manera define una fase A que denomina “literaria” y una fase B que denomina “cinematográfica” (Pasolini, 1986, p. 72). Incluso sostiene que no es necesaria la adaptación para que el pasaje de una fase a la otra se realice, sino que la sola lectura del guion activa un proceso creativo distinto al de la novela, pues el lector traduce mentalmente el signo lingüístico en imagen (p. 69).

El estudio de Pasolini resulta fundamental para examinar un caso como *Invasión*, cuyo guion no surge de una adaptación previa, sino que fue concebido como una obra autónoma por Borges, Bioy Casares y Santiago. De acuerdo con la noción pasoliniana de “estructura que quiere ser otra estructura”, el guion de *Invasión* puede leerse como una entidad literaria completa, con un ritmo, estilo y construcción narrativa que trascienden su función instrumental en el cine. No obstante, aunque este análisis adopta una perspectiva “guion-centrista”, también se complementará con el estudio de ciertos aspectos técnicos cinematográficos, dado que no se considera que el guion, por sí solo, constituya la totalidad de la obra fílmica. Con esta premisa y reconociendo que no todo guion puede considerarse literatura, este análisis aplicará una metodología multifocal para abordar los elementos literarios específicos en la escritura del film.

La primera sección de este artículo examina la influencia literaria de Borges y su relación con el cine. Aunque es conocido principalmente por sus obras escritas, sus aportes a la escritura de guiones han captado escasa atención por parte de la crítica y los receptores de su obra. Su participación en *Invasión* representa una instancia poco común en la que algunas de sus preocupaciones teóricas y literarias se trasladan al medio audiovisual, no como adaptación sino como realización⁵. Al hacerlo, Borges extiende sus preocupaciones estéticas más allá de la página impresa, y se produce así un interesante diálogo interdisciplinario entre literatura y cine.

La segunda sección se centra en el análisis del guion de *Invasión* como una estructura literaria autónoma y en la evaluación de sus estrategias narrativas y su relación con las preocupaciones estilísticas de Borges. Para

⁵ Se emplea aquí el término “realización” para referir al proceso de composición y transposición al medio audiovisual de un guion original y distinguirlo del proceso de “adaptación” en el que un guion adapta una obra literaria existente.

ello, el estudio abordará cinco elementos literarios esenciales presentes en el guion: (1) la estructura narrativa, con énfasis en su fragmentación, la circularidad del relato y la manera en que el montaje refuerza la naturaleza discontinua del film; (2) los diálogos, con especial atención al estilo sentencioso y a la tensión entre su literariedad y su funcionalidad cinematográfica; (3) la construcción del espacio, en la que la ciudad de Aquilea funciona como un dispositivo narrativo que condensa significados simbólicos e históricos; (4) la caracterización de los personajes, que, más que individuos con desarrollo psicológico, encarnan un arquetipo colectivo recurrente en la literatura borgeana, en particular la figura del compadrito y la ética del coraje; y (5) la interpretación—entre las varias posibles— histórico-política del guion como anticipación de lo sucedido durante la dictadura militar argentina.

Para ello, el presente estudio adopta una metodología interdisciplinaria que integra el análisis literario, la teoría cinematográfica y el enfoque histórico. Desde la crítica literaria, se examina el guion de *Invasión* como un texto autónomo. Se toma como punto de partida la teoría expuesta de Pier Paolo Pasolini sobre el guion y se complementa con distintos estudios teóricos realizados sobre el film. También se utiliza un enfoque comparativo entre literatura y cine para explorar las tensiones y contactos entre la escritura de Borges y Bioy Casares y la realización cinematográfica de Hugo Santiago. En términos de análisis fílmico, se estudian el montaje, la puesta en escena y el uso del espacio como elementos que refuerzan la estética y el significado de la película. Finalmente, desde una perspectiva histórica y política, se investiga la relación de *Invasión* con el contexto argentino de las décadas de 1960 y 1970, y se expone una posible lectura como anticipación de la represión dictatorial. Este marco metodológico permite abordar la película en su complejidad, y de este modo se logra articular el estudio del lenguaje cinematográfico con el análisis literario y el trasfondo sociopolítico que la rodea.

Borges y el cine

La relación de Jorge Luis Borges con el cine estuvo marcada por una visión ambigua: lo consideraba un arte en ciernes, sin una tradición establecida, pero, al mismo tiempo, una fuente inagotable de relatos y estructuras

narrativas. Como señala Oubiña (2008), "El cine es, para Borges, un género menor, un espacio sin tradición, una cantera fértil de relatos en bruto" (p. 191). Esta perspectiva se alinea con su interés por los géneros populares, como el policial o la literatura fantástica, que a menudo reelaboraba en su propia obra. En contraste, Adolfo Bioy Casares concebía el cine de un modo distinto, otorgándole una legitimidad artística comparable a la de la literatura. Según Oubiña, "Bioy Casares, en cambio, piensa en el cine como un medio con las aspiraciones legítimas de un arte mayor. He ahí la diferencia entre ambos: a Borges le interesa qué puede hacer un escritor con el cine, a Bioy le preocupa qué debe hacer un escritor por el cine" (p. 191). Esta diferencia de enfoques se hace evidente en *Invasión* como veremos en el análisis y crítica que hace Bioy Casares de los diálogos de su amigo.

Para Borges, el guion es el elemento esencial de cualquier película, una idea que lo acerca a la célebre afirmación atribuida a Alfred Hitchcock: "Para hacer una gran película se necesitan tres cosas: el guion, el guion y el guion" (Jones, 1997, p. 55). Su manera de aproximarse al cine está marcada por una mirada literaria, que lo lleva a evaluar los filmes en función de su estructura narrativa y su capacidad para contar historias, más que por su puesta en escena o sus innovaciones visuales. Como señala Oubiña, "Borges ve poco porque su mirada está acotada por el estrecho marco de sus intereses. Ve los filmes *sub specie literaria*, no sólo porque utiliza un saber aprendido en los libros sino, ante todo, porque proyecta la literatura sobre ellos" (2008, pp. 187-188). Esta perspectiva lo lleva a considerar el cine como una suerte de literatura visual, donde el argumento es la clave de su valor artístico. De ahí que pueda afirmar que, cuando una película tiene una buena historia, la figura del director es secundaria: "Por eso se refiere a las 'novelas cinematográficas' de Joseph von Sternberg; por eso declara que, cuando una película tiene un buen argumento, no importa tanto el director" (pp. 187-188). En este sentido, su apreciación del cine está determinada por una forma de lectura focalizada en la que el cine no se le presenta como un arte autónomo, sino como un territorio donde la literatura sigue dictando las reglas. Bioy también le hará notar esto y lo atribuirá— aunque esto último lo dirá para sí mismo por respeto a su amigo— a la ceguera de Borges. Es entendible que Borges focalice su atención en lo que puede percibir con claridad —texto/diálogo— y lo anteponga a aquello que se le

dificulta cada vez más percibir —imagen—. Aun así, la postura “guion-céntrica” de Borges es adscripta por grandes directores como el ya mencionado Hitchcock y también se alinea con el enfoque del presente estudio.

El escepticismo de Borges ante la autonomía del cine como arte queda en evidencia en su juicio sobre *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). Mientras la película era aclamada como una revolución cinematográfica, Borges desestima su impacto estético y la considera una obra más grandilocuente que inteligente. En una crítica al film de Welles impresa en la *Revista Sur* N° 83 del año 1941, Borges dice:

Me atrevo a sospechar, sin embargo, que *Citizen Kane* perdurará como ‘perduran’ ciertos films de Griffith o de Pudovkin, cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra. (Borges, 1999)

Su crítica no se limita a la película en sí, sino que se inscribe en su rechazo a un cine que privilegia la experimentación visual sobre la claridad narrativa. Orson Welles, consciente de estos ataques, respondía años después en 1983 con una mezcla de ironía y resignación:

A algunos les pareció un refrito de Borges, y la criticaron mucho. También me dijeron que al propio Borges no le gustó. Decía que era pedante, lo cual me resulta muy extraño, no parece que ese adjetivo case bien con la película. Y que era laberíntica. Y que lo peor de un laberinto es no encontrar la salida. Y que Kane es una película laberíntica que no tiene salida. Borges es medio ciego, no te olvides. Pero ¿sabes?, no me cuesta aceptar que Sartre y él odieran la película. En realidad ellos vieron en ella, y criticaron, otra cosa, algo suyo que no está en mi obra. Me molesta más la opinión de los críticos profesionales. (Biskind, 2013, p. 84)

La dilación temporal de la respuesta de Welles sugiere que retuvo la parte negativa de la crítica de Borges y, si es que la leyó, quizás no la entendió del todo. Pues, la crítica de Borges, con la ambigüedad que lo caracteriza, no deja de reconocer el genio de Welles y su obra. Borges considera que la película peca de gigantismo, pedantería y tedio, priorizando la innovación técnica sobre la claridad narrativa. Al decir que “no es inteligente, es genial”, sugiere que deslumbra por su virtuosismo, pero resulta oscura y

pretenciosa, más admirable que disfrutable, evocando el idealismo alemán. En su visión, *Ciudadano Kane* perdurará como un hito cinematográfico, pero no como una experiencia verdaderamente placentera. Como sostiene Alan Pauls: «Eisenstein y Fritz Lang lo deslumbran y enseguida lo decepcionan: demasiadas «bellezas visuales», demasiado pathos, demasiada falta de fe en la persuasión narrativa; cree, en cambio, en Von Sternberg, en el cine de gángsters y en el western, tres formas de la épica y la magia» (Helft, N., & Pauls, A., 2000, p. 80). La respuesta de Welles refleja la distancia insalvable entre su concepción del cine y la de Borges: mientras el primero apostaba por una innovación formal y visual a la vez que narrativa, el segundo seguía viendo en el cine un arte narrativo subordinado a los principios literarios. No obstante, años después de su primera crítica, Borges sería más condescendiente con el cineasta norteamericano como puede verse en una entrevista con Richard Burgin: “La vi apenas estrenada y no me gustó. Me pareció una imitación de Josef von Sternberg. Me pareció que von Sternberg lo hacía mejor. Entonces volví a verla y pensé, bueno, Orson Welles ha inventado el cine moderno” (Burgin, 1969, p. 84). Por el tono de Welles en su réplica, es inferible que no llegó a sus oídos este halago del autor argentino.

La escritura de guiones como experimento literario

A pesar de su escepticismo sobre el cine como arte autónomo, Borges reconoció en ciertos géneros cinematográficos la persistencia de valores narrativos esenciales, en particular el espíritu épico. En una entrevista de 1967, evocando su primer contacto con los films de gánsteres de Josef von Sternberg, admitía: “Cuando vi los primeros films de gánsteres de von Sternberg, si había en ellos cualquier cosa épica—como gánsteres de Chicago muriendo valientemente—bueno, recuerdo que los ojos se me llenaban de lágrimas” (Román, 2002, p.7). Para Borges, el cine no constituía un arte mayor, pero su capacidad para preservar ciertos aspectos de la tradición narrativa lo hacía digno de interés. Este aprecio se extiende al western, un género frecuentemente subestimado por la crítica intelectual, pero que, según él, mantenía viva la esencia de la epopeya:

En estos tiempos en que los literatos parecen haber descuidado sus deberes épicos, creo que lo épico ha sido conservado, bastante

curiosamente, por los westerns; en este siglo, el mundo ha podido conservar la tradición épica nada menos que gracias a Hollywood. (Román, 2002, pp. 7-8)

Su postura encuentra un eco en la teoría de André Bazin, quien también identificaba en el western una continuación de la épica clásica, comparable con la dramaturgia de Corneille.

Este interés por los géneros cinematográficos se refleja en los guiones que Borges escribió junto a Bioy Casares, donde se aprecia la misma economía narrativa y estilización presentes en su obra literaria. Como señala Román, "la obra que Borges escribiera especialmente para el cine no fue sino una prolongación de su narrativa literaria, ajena a la densidad analítica de la novela, a su espesor psicológico, a sus digresiones generalizadoras" (2002, p.10). En este sentido, su visión del cine no era la de un campo de experimentación formal, sino la de un espacio donde los relatos podían depurarse hasta alcanzar una pureza narrativa comparable a la del cuento.

Lo que resulta paradójico es que, mientras Borges concebía el cine como un medio menor, su enfoque narrativo coincide con el de cineastas innovadores que, desde dentro de los géneros, revolucionaron la manera de contar historias en la pantalla. Román destaca que "Borges emprendiera esas creaciones para el cine sin una intención rupturista ni fundacional, sino, por el contrario, trabajando al interior de los géneros cinematográficos, como más tarde lo harían cineastas tan innovadores como Godard, Truffaut, Fassbinder y Wim Wenders" (2002, p.10). Esto sugiere que su interacción con el cine, aunque anclada en su mirada literaria, no estaba exenta de una sensibilidad que lo vinculaba con algunos de los renovadores más importantes del medio. Borges, sin pretenderlo, terminó dialogando con una tradición cinematográfica que, como la literatura, oscila entre la continuidad de los géneros y su necesaria transformación.

Dinámicas colaborativas: Borges, Bioy Casares y Santiago

La colaboración entre Borges y Bioy Casares: pseudónimo y estética compartida

Durante décadas, Borges y Bioy Casares cultivaron una rica tradición colaborativa que no solo reflejaba sus sensibilidades literarias compartidas, sino que también desafiaba de manera lúdica la noción convencional de autoría. Bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq, produjeron una serie de obras —como *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Un modelo para la muerte* (1946), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977)—que ejemplifican una estética distintiva caracterizada por el juego metaficcional, la intertextualidad y la fascinación por la naturaleza laberíntica de la narrativa. Con un estilo deliberadamente barroco y afectado, estas obras parodian la literatura policial, la crítica cultural y los discursos de autoridad, desnudando con ironía las imposturas del lenguaje académico y la grandilocuencia de ciertos géneros narrativos. Sus proyectos conjuntos no son meros ejercicios de imitación estilística; más bien, representan una negociación constante del significado, donde la ambigüedad, el absurdo y la multiplicidad se constituyen como elementos esenciales de la creación literaria. En estos textos, es palpable que tanto Borges como Bioy se desligan de las ataduras formales que se observan en sus obras individuales para entregarse a un método de creación notablemente más lúdico.

Aunque es tentadora la idea de realizar un análisis comparativo entre el guion de *Invasión* y la obra de Bustos Domecq, esto sería poco acertado. La razón fundamental es que se ha extendido la idea errónea de que Borges y Bioy escribieron en conjunto el guion del film, pero en realidad solo escribieron juntos el argumento. Luego, la tarea de escribir el guion estuvo a cargo de Borges y Hugo Santiago durante un intenso año de trabajo. Esto puede saberse a partir del libro *Borges* (Bioy Casares, 2006), que recoge las entradas del diario escrito por Bioy Casares durante más de cincuenta años de amistad junto al célebre autor argentino. Además, lo confirman diversas entrevistas realizadas posteriormente al director del film Hugo Santiago (Rescate Audiovisual Argentino, 2019). En los apartados siguientes se ahondará brevemente en este tercer socio fundamental para la realización

del film que ocupa a este estudio. Luego, se dará cuenta del proceso de génesis del guion de *Invasión*, que no estuvo exento de dudas y contratiempos.

La visión cinematográfica de Hugo Santiago: el discípulo de Bresson influido por la *Nouvelle Vague* francesa

Hugo Santiago (1939-2018), al momento de la producción de *Invasión*, ya era un director inmerso en las tradiciones del cine europeo, lo cual aportó al film una sensibilidad cinematográfica distintiva, influenciada por sus años de formación como asistente de Robert Bresson en Francia. Su concepción del cine, como señala Ignacio Masllorens y Estanislao Buisel en su entrevista con Roger Koza (2017), se estructura a partir de una lógica geométrica: “El que no es geómetra, no entra. Yo soy geómetra de nacimiento.”, afirmó Santiago, lo que indica que su enfoque cinematográfico responde a una disposición espacial rigurosa, donde la composición y el ritmo visual adquieren un carácter central de su estética cinematográfica. Esta precisión formal, propia de su estilo, se aprecia en *Invasión* a través de la disposición de los personajes en el encuadre, la simetría en las tomas y la estructura de montaje que segmenta el relato en una serie de fragmentos interconectados.

La influencia de la *Nouvelle Vague* en su cine es innegable. En *Invasión*, el antiheroísmo de los personajes y la fragmentación narrativa evocan los impulsos experimentales del movimiento francés. La película evita los mecanismos tradicionales del cine clásico, opta por una narración que prescinde de explicaciones directas y prioriza la atmósfera sobre la exposición. En este sentido, Santiago se alinea con las premisas bressonianas de elusión del exceso dramático y construcción del relato a través de imágenes depuradas y rítmicamente calculadas.

En cierto sentido, el estilo fílmico de Santiago encuentra un paralelo con la narrativa borgeana, no solo en su construcción de una ciudad-mito como Aquilea, sino también en su uso de técnicas específicas. El ritmo y montaje

de *Invasión* generan un efecto de distanciamiento⁶ similar al *Verfremdungseffekt* brechtiano en el teatro, lo que obliga al espectador a adoptar una postura reflexiva ante la historia. Asimismo, la elipsis, ya determinada desde el guion y frecuente en la obra de Borges, juega un papel fundamental en la economía narrativa del film, elimina transiciones convencionales y deja vacíos intencionados que el espectador debe completar. De este modo, la estética cinematográfica de Santiago no solo dialoga con las innovaciones formales de la *Nouvelle Vague*, sino que también prolonga la poética borgeana en el lenguaje visual. De la intersección de estos lenguajes surge una poética visual de gran particularidad en el cine argentino.

Tensiones y sinergias en la génesis de *Invasión*

La colaboración creativa del trío conformado por Borges, Bioy Casares y Santiago estuvo marcada por confirmaciones, rechazos, contratiempos, viajes, y hasta el casamiento del propio Borges con Elsa Astete. Este contexto influyó directamente en la intermitencia del proyecto, que atravesó distintos momentos de entusiasmo y renuncia antes de concretarse.

El primer impulso para el filme surgió de Hugo Santiago, quien ideó la premisa inicial: “una ciudad sitiada y un grupo que la defiende” (Rescate Audiovisual Argentino, 2019). Santiago, a pesar de su relación previa con Borges, optó por acercarse primero a Bioy Casares, a quien consideraba más accesible que a su maestro⁷. La figura de Borges, ya consolidada como una de las más imponentes de la literatura argentina, lo intimidaba lo suficiente

⁶ También la actuación de los personajes produce un efecto de distanciamiento o extrañamiento. No obstante, esto parece producirse por mero accidente o error de interpretación de los actores. En alguna conversación con Bioy, Borges le confesará que no le ha gustado nada la interpretación de los personajes: “Los actores hablan como si repitieran de memoria; la música y los sonidos son demasiado claros y perceptibles; Lautaro Murúa, mirá, no es simpático: es hosco y bruto” (Bioy Casares, 2006, p.1239). De cualquier modo, en este artículo no se entrará en detalles en materia interpretativa.

⁷ La palabra “maestro” está usada aquí con sentido polisémico. Santiago no solo veía en Borges a un maestro intelectual y artístico, sino que también fue su profesor de Literatura Inglesa y Norteamericana en la carrera de Letras aproximadamente diez años antes de comenzar a escribir *Invasión* (Rescate Audiovisual Argentino, 2019).

como para tomar este camino indirecto (Rescate Audiovisual Argentino, 2019).

La participación de Borges y Bioy en la escritura del argumento se dio en un contexto de cambios personales y compromisos laborales. En su diario, Bioy Casares anota el 6 de junio de 1967: “Retenido en Buenos Aires por el compromiso con Borges de escribir un argumento para Hugo Santiago Muchnik. Borges me ha anunciado jubiloso su casamiento, diciéndome que en septiembre seré su padrino (o testigo)” (Bioy Casares, 2006, p. 1157). Esta noticia, sumada a la posibilidad de un viaje a Europa, condicionó el tiempo que Bioy podía dedicar al proyecto. La escritura del argumento se transformó en una carrera contra el reloj, como lo expresa en su entrada del 13 de junio: “Tenemos que escribir el argumento del film de Muchnik; en septiembre hay que entregarlo, por contrato; Borges se casa y se va a los Estados Unidos” (Bioy Casares, 2006, p. 1160).

El proceso de escritura no estuvo exento de dificultades creativas. En la misma entrada, Bioy transcribe una reflexión de Borges sobre el trabajo por encargo: “No es fácil pensar por encargo. Cuando a uno se le ocurre una idea, se le ocurre con su expresión. Aquí tenemos la idea, pero no sabemos con qué situación expresarla” (Bioy Casares, 2006, p. 1160). Esta dificultad inicial se vio reflejada en su renuencia a aceptar el adelanto económico ofrecido por los productores: “Por si acaso, no hemos aceptado el adelanto de trescientos mil pesos que una noche pedimos para iniciar el trabajo. No queremos que nada nos ate” (Bioy Casares, 2006, p. 1164).

A pesar de estos inconvenientes, para el 30 de junio Bioy Casares anota que el argumento ya estaba listo. El propio Borges, con su característico humor, juega con la idea de estructura narrativa al citar una frase de Santiago: “Ustedes ya tienen la columna vertebral”, a lo que responde: “Sí. Ya no somos moluscos” (Bioy Casares, 2006, p. 1168). Sin embargo, apenas unos días después, el 3 de julio, Borges y Bioy toman una decisión drástica: no escribirán el guion. Bioy anota en su diario:

Tomamos una resolución heroica: no escribiremos el argumento⁸ cinematográfico. El contrato a que renunciaremos, que no firmaremos:

⁸ Era común en ese tiempo referirse al guion como “argumento”.

trescientos mil pesos de adelanto, antes de entregar el trabajo; setecientos mil en cuotas ulteriores, hasta el estreno del film. (Bioy Casares, 2006, p. 1168)

El 8 de julio, Borges y Santiago se reunieron para comunicarle la decisión al director. Santiago aceptó la renuncia con dignidad y propuso el título *Invasión*. Borges, con su aguda ironía, reflexionó sobre la situación:

Es un caballero. No flaqueó en ningún momento. Cuando esté solo en su cuarto se pondrá a llorar. Nosotros le entregamos un argumento que parece de Nick Cáster o de Nick Winter, pero la realidad nos ha regalado una escena que parece de Henry James: el fervoroso admirador que descubre que los ídolos tienen pies de barro; que los colosos son chiquititos. (p. 1170)

Aunque Bioy no da detalles en su diario de lo que sucede con el guion una vez que él parte a Europa, Santiago se encarga de esclarecerlo en una entrevista (Rescate Audiovisual Argentino, 2019). El día de su partida, Santiago va a ver a Bioy al puerto y este lo incita a que esa misma tarde vaya a ver a Borges en su oficina de la Biblioteca Nacional. La noche anterior, Borges había hablado por teléfono con Bioy y le dijo que estaría esperando al joven director. Santiago confiesa que va a verlo “temblando” de los nervios por quedarse solo con Borges. Finalmente, Santiago recuerda que Borges abrió la puerta y le dijo “aquí estamos los dos para algo que nos interesa a ambos” (Rescate Audiovisual Argentino, 2019). Esas palabras darían inicio a lo que sería un año de trabajo intenso y comprometido en el guion del film. De este modo, *Invasión* pasó de ser un compromiso inconveniente de escritura compartida a un proyecto cinematográfico que, bajo la dirección de Santiago, terminó por convertirse en una obra de culto internacional.

Análisis del guion

Estructura narrativa

La estructura narrativa de *Invasión* exhibe una composición singular que desafía las convenciones narrativas tradicionales. A primera vista, la película parece desarrollarse dentro de una cronología lineal, lo que la aleja de las

rupturas o multiplicidades espaciotemporales tan frecuentes en la literatura de Borges. Sin embargo, un análisis microestructural revela que la narración no se articula según una causalidad dramática convencional, sino que avanza por medio de episodios aislados que no se encadenan de manera explícita. Como señala David Oubiña, *Invasión* "no narra sino que circula a través de las situaciones aisladas con que debería haber articulado su relato. En todo caso, no narra en el sentido tradicional de encadenar una serie de acciones dentro de una causalidad dramática" (Oubiña, 1999, p. 78). De esta manera, el film construye una atmósfera de incertidumbre, donde los acontecimientos se suceden sin un vínculo causal estricto, dejando al espectador en un estado de constante indeterminación.

Hugo Santiago refuerza esta estructura mediante un montaje que, en palabras de Oubiña, "rige también las inflexiones de la trama" (Oubiña, 1999, p. 79). En lugar de un montaje clásico que enfatice la continuidad y la progresión narrativa, Santiago opta por un montaje que prescinde de mediaciones, estableciendo conexiones abruptas entre escenas y alterando la percepción de espacio y tiempo. Esto se refleja en secuencias en las que un personaje huye desesperadamente y, en el corte siguiente, aparece tranquilo en otro contexto sin transición aparente. Este procedimiento desestabiliza la comprensión de la progresión narrativa por parte del espectador y, de este modo, privilegia la evocación de un relato dislocado que se asemeja a una topología de posibilidades más que a una estructura convencional de causa y efecto.

Desde una perspectiva teórica, *Invasión* encuentra un punto de convergencia con la concepción borgeana del cine como un lenguaje narrativo dotado de una "magia lúcida" que le permite operar a través de "imágenes discontinuas" en lugar de depender de los mecanismos discursivos de la literatura (Zunzunegui, 2021, p. 42). La fragmentación visual de la película refuerza esta idea, ya que despoja al relato de cualquier nexo explicativo que sirva de guía al espectador y, en su lugar, opta por una narración construida a partir de momentos inconexos que exigen una participación activa en la construcción del sentido.

A pesar de su estructura fragmentaria, Borges insistiría en que *Invasión* era un "film fantástico" que, si bien presentaba una situación de asedio y resistencia, lo hacía desde una óptica alejada del épico convencional. Según

el escritor, "lo que los hombres hacen es épico, pero ellos no son héroes" (Zunzunegui, 2021, p. 43). La ausencia de un desarrollo narrativo convencional refuerza esta idea, ya que no hay una progresión clara ni un desenlace catártico; en su lugar, la película parece suspenderse en una repetición de enfrentamientos y sacrificios sin un horizonte de resolución. Esto queda explícito en el final que es acaso otra representación de la "circularidad" borgeana presente en relatos como *Las ruinas circulares* (1940). La muerte de los antiguos miembros de la resistencia da lugar a que los más jóvenes tomen su lugar aunque sin indicios de que el destino vaya a ser otro distinto. De este modo, *Invasión* se inscribe dentro de una concepción narrativa que no busca la conclusión, sino la perpetuación de un conflicto inacabable y convierte la estructura misma del film en una expresión de la resistencia de sus protagonistas.

Diálogos sentenciosos

El tratamiento del diálogo en *Invasión* constituye uno de los elementos más distintivos y, a la vez, problemáticos dentro de la concepción cinematográfica del film. Lejos del naturalismo conversacional propio del cine clásico, los parlamentos escritos por Borges —y admirados por Santiago— presentan una composición altamente elaborada, con frases concluyentes y sentenciosas propias de un refinado género literario. Bioy, consciente de este rasgo, expresa en su diario su preocupación sobre la naturaleza de los diálogos, señalando que son "demasiado concluidos, correctos y sentenciosos" (Bioy Casares, 2006, p. 1243). Frente a esta observación, Borges defiende la posibilidad de incorporar discursos extensos, recordando la tradición teatral y citando el caso de George Bernard Shaw, quien "ha demostrado que el teatro tolera perfectamente largos monólogos" (p. 1243). Sin embargo, Bioy refuta esta comparación, subrayando que el cine no comparte la misma estructura del teatro y que, incluso dentro de la dramaturgia, muchos de los diálogos de Shaw presentan una menor artificiosidad que los escritos por Borges.

Esta diferencia en la concepción del diálogo llevó a discusiones entre los autores sobre la necesidad de ajustar la redacción de los parlamentos. Bioy recuerda cómo Borges, por su rapidez y agudeza para acuñar frases memorables, tenía una tendencia a producir diálogos demasiado literarios,

lo que obligaba a su coautor a intervenir en pos de una mayor verosimilitud cinematográfica: “parecería que prefiero mi frase imperfecta porque es mía; comparadas, ¿quién vacila entre una y otra?, pero no se trata de comparar las frases, sino de que sean aceptables en el drama” (Bioy Casares, 2006, p. 1244). De este modo, mientras Borges apostaba por diálogos que podían leerse casi como aforismos, Bioy abogaba por un lenguaje menos pulido y más orgánico dentro de la puesta en escena.

La raíz de esta diferencia parece residir en la concepción que Borges tenía del cine, influenciada por su propia formación literaria. Según Bioy, Borges priorizaba la palabra por sobre la acción, y no percibía con claridad que en el cine esta última podía ser igual de expresiva que el diálogo. En una discusión sobre otro proyecto, Bioy registra con resignación que Borges “asimila toda acción a las corridas de una película del Oeste y de Tom Mix” (Bioy Casares, 2006, p. 1272), es decir, reduce lo visual a su forma más elemental, sin advertir la riqueza narrativa de la imagen. Para Borges, la fuerza del film residía en la construcción verbal, en la precisión de los discursos, al punto de imaginar a los personajes expresándose en monólogos perfectamente contruidos, donde cada frase es una pieza de encastre exacto. Bioy, en cambio, entendía que esta perfección podía atentar contra la naturalidad cinematográfica: los diálogos no debían leerse como literatura, sino integrarse orgánicamente en la trama.

La concepción literaria de Borges sobre el diálogo también se evidencia en su visión de Shakespeare, quien, según él, “escribía dos textos para cada pieza; uno para darse el gusto de escritor y otro para la representación, el *acting text*” (Bioy Casares, 2006, p. 1243-44). En su interpretación, *Macbeth* sería la mejor de las obras del autor porque solo ha sobrevivido su versión para la escena, despojada de excesos literarios. Paradójicamente, esta apreciación parece contradecir su propia práctica en *Invasión*, donde se resiste a sacrificar la belleza formal de sus parlamentos en pos de la funcionalidad dramática. Si Borges creía que la grandeza de *Macbeth* residía en su carácter escénico depurado, su insistencia en conservar diálogos altamente elaborados en *Invasión* parece ir en dirección contraria a esta idea. Pero este pasaje es en realidad otro testimonio de la ironía y agudez mental de Borges para justificar su accionar sin sonar soberbio a la vez.

El punto más álgido con respecto a la literariedad del guion –y uno de los más memorables del film– puede observarse en la escena de la milonga. Zunzunegui (2021) analiza detalladamente la composición y el proceso de construcción de esta escena en su artículo *Del rigor en el relato. A propósito de Invasión (Hugo Santiago, 1969)*. No obstante, aquí se destacarán algunos aspectos que evidencian la composición literaria de Borges y su alineación con el presente estudio. Aunque Santiago da a entender en una entrevista que la totalidad de la milonga fue compuesta para el film (Rescate Audiovisual Argentino, 2019), en su mayoría se trata de una composición lírica de Borges publicada en 1965 en *Para las seis cuerdas*. La *Milonga de Manuel Flores* es el poema que se escucha en la película, cuyos versos iniciales establecen desde el comienzo la inevitabilidad del destino: “Manuel Flores va a morir. / Eso es moneda corriente; / Morir es una costumbre / Que sabe tener la gente” (Borges, 2012, p. 145). No obstante, Borges sí escribió exclusivamente para el film cuatro versos inéditos que enmarcan la composición: “Para los otros la fiebre / y el sudor de la agonía / y para mí cuatro balas / cuando esté clareando el día” (Santiago, Borges & Bioy Casares, 1969). Estos terminaron siendo los versos más memorables no solo por su calidad lírica sino por su carácter premonitorio/simbólico que refuerza el tono fatalista del film. En cuanto a la opinión de Bioy Casares, también criticará la decisión de incluir la milonga entera:

Me atrevo también a decirle que su milonga no debió cantarse íntegramente en el film: «Cuando empezaron a cantarla me conmoví; cuando acabaron yo estaba impaciente. En un film no hay que cantar una pieza entera; si cantan una pieza entera la escena se convierte en número, se distingue de la trama, la interrumpe. Por excelente que sea tu milonga, debieron interrumpirla sin lástima, dejarla inconclusa. Solamente en las operetas o films musicales puede un actor cantar impunemente una pieza íntegra». (Bioy Casares, 2006, p. 1244)

A pesar de las críticas de Bioy Casares, es la escena mejor lograda en el film en cuanto a composición e intertextualidad literaria, y también una de las más conmovedoras por su belleza lírica –honor que le corresponde a Jorge Luis Borges– y musical –a cargo de Aníbal Troilo–. En el prólogo de *Para las seis cuerdas*, Borges señala que en sus milongas “el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra” (Borges,

2012, p. 123), resaltando la importancia del ritmo y la cadencia en sus versos. Esta visión de Borges se materializa en el film, ya que los personajes reunidos en un almacén para seguir planeando la resistencia se detienen a oír al “hombre que canturrea” la milonga. Asimismo, el escritor argentino buscaba evitar “la sensiblería del inconsolable ‘tango-canción’ y el manejo sistemático del lunfardo” (Borges, 2012, p. 123), lo que se refleja en la sobriedad de la letra de la milonga presente en *Invasión*.

Más allá de estas tensiones creativas, el tono del diario de Bioy revela una dinámica de amistad donde la admiración y la ironía coexisten. Las diferencias se resuelven, en muchos casos, a través del humor. Bioy reconoce la brillantez de Borges, pero al mismo tiempo señala, con una mezcla de frustración y afecto, que su estilo impecable puede ser un problema para la fluidez cinematográfica. Su comentario sobre las bromas en los textos de Bustos Domecq ilustra esta dinámica: aunque sabía que el exceso de chistes arruinaba la prosa, “el agrado de las bromas, el gusto de reír, allanaba el camino” (Bioy Casares, 2006, p. 1272). Este mismo mecanismo opera — a *posteriori* — en la recepción de *Invasión*: Borges ha generado frases demasiado perfectas, y Bioy le critica que, paradójicamente, esa perfección atenta contra la naturalidad del film.

Espacio: el intento de traducir los laberintos borgeanos en la pantalla

La ciudad de Aquilea en *Invasión* aparece como una construcción especulativa que transforma el espacio urbano porteño en un territorio mítico y cinematográfico. Aunque la película se abre con un plano general que sugiere Buenos Aires a finales de los años 60, el rótulo “Aquilea, 1957” desmiente esa identificación directa e instala un juego de ambigüedad espacial y temporal (Oubiña, 1999, p. 75). Según Hugo Santiago, la elección del nombre de la ciudad respondió a su belleza fonética (citado en Oubiña, 1999, p. 75), pero la referencia a la histórica Aquilea—destruida por Atila en el año 452 tras un sitio de tres meses— sugiere cierta resonancia en la narrativa del film. La versión moderna de Aquilea no solo opera como escenario, sino que también actúa como un eco de su predecesora antigua, lo que vincula la película con la idea de una ciudad sitiada y condenada a una lucha desigual contra fuerzas invasoras.

La disposición espacial de Aquilea no surge de manera arbitraria, sino que estructura la narración. La ciudad se divide en un conjunto de fronteras rígidas que establecen compartimentos definidos. La frontera Sur se describe como un descampado cercano al puerto, la frontera Norte incluye depósitos fabriles y vías muertas, el Suroeste alberga un suburbio de casas bajas, el Noroeste se interna en las sierras y el Noreste se sitúa en una isla en el delta (Oubiña, 1999, p. 78). Estos sectores no permiten desplazamientos fluidos entre ellos y refuerzan la sensación de clausura: los personajes no recorren la ciudad de manera orgánica, sino que aparecen en distintos puntos como si quedaran atrapados en un tablero geométrico predeterminado. Esta configuración remite a una lógica borgiana donde la enumeración topográfica sustituye la progresión narrativa convencional. El resultado es un laberinto estático en el que el destino de Aquilea parece sellado desde el inicio.

En *Invasión*, la ciudad de Aquilea encarna la tensión entre centro y periferia que Borges había explorado en su obra literaria. Como señala Beatriz Sarlo:

Borges trabajó con todos los sentidos de la palabra "orillas" (margen, filo, límite, costa, playa) para construir un ideologema que definió en la década del veinte y reapareció, hasta el final, en muchos de sus relatos. "Las orillas" son un espacio imaginario que se contrapone como espejo infiel a la ciudad moderna despojada de cualidades estéticas y metafísicas. (1995, p. 20)

En el film, la lucha no se desarrolla en el corazón de la ciudad, sino en sus zonas limítrofes: el descampado al sur, las fábricas abandonadas al norte y la isla en el delta al noreste. Estos espacios periféricos, alejados del orden institucional, se convierten en los últimos bastiones de la resistencia. La estructura espacial de *Invasión* sugiere, entonces, una Buenos Aires transfigurada, donde el reaparece el concepto de "orillas" que Borges trabajó en su literatura. En el siguiente apartado se observará cómo esto influye también en la composición y desarrollo de los personajes.

De este modo, la Aquilea de *Invasión* no es solo el telón de fondo de la resistencia, sino que moldea la propia naturaleza del conflicto. En este sentido, puede entenderse como un "lugar de actuación", según la clasificación de Mieke Bal (2006, p. 103), lo que implica que el espacio no es un mero escenario donde ocurre la acción, sino que se tematiza y

adquiere una función simbólica. Así, la ciudad actúa como un dispositivo narrativo que condensa significados históricos y simbólicos, y a su vez, refuerza la sensación de un combate eterno e irresoluble. Como en los textos de Borges, la geografía se convierte en un mecanismo narrativo que articula un territorio donde la fatalidad y la lucha quedan inscriptas en la propia configuración del espacio⁹.

Arquetipos y ecos borgeanos en los personajes de *Invasión*

Este apartado será dedicado al análisis de los personajes de *Invasión*, no en su individualidad, sino como colectivo. Este enfoque viene determinado desde la concepción del guion, pues los personajes no presentan grandes rasgos individuales distintivos ni una profundidad psicológica que amerite un análisis particular. Entre las escasas distinciones individuales pueden observarse guiños y homenajes realizados por los autores que son introducidos en características físicas o rasgos sutiles de la personalidad de los personajes. Por citar algunos ejemplos, el personaje de Julián Herrera recuerda a la figura del detective característico del *film noir*, aunque imbuido con claros rasgos del compadrito borgeano como se verá a continuación. También hay ciertos guiños de los autores como la personalidad de dandi seductor de Bioy Casares reflejada en el personaje de Lebendiguer, o la ceguera de Borges introducida en el personaje de Moon, la cual es hábilmente escondida —con indicios que solo una mirada atenta puede notar— y revelada al final. El ejemplo más evidente en este sentido es el personaje de Don Porfirio quien representa un homenaje al intelectual argentino admirado por Borges, Macedonio Fernández. Hugo Santiago no deja dudas al respecto y dice: “yo sé que cuando con Adolfo decidieron cómo sería don Porfirio, Borges llamó a su mamá y le dijo: ‘Madre, hoy pusimos a Macedonio en la película’” (Rescate Audiovisual Argentino, 2019). Podría decirse que Don Porfirio representa al líder intelectual del grupo de la resistencia de la misma manera que Macedonio Fernández representa un líder intelectual para Borges.

⁹ Véanse *Los dos reyes y los dos laberintos* (1936) o *La casa de Asterión* (1947) por solo mencionar dos ejemplos.

De igual modo, los personajes femeninos tienen un escaso desarrollo, no obstante, una lectura atenta puede identificar en ellos otros arquetipos del *film noir*. Por ejemplo, la mujer que conduce a Lebendiguer a su muerte encarna, aunque con una aparición circunstancial, el arquetipo de la *femme fatale*. Como contraparte de la *femme fatale* puede identificarse a la mujer redentora en el personaje de Irene que, si bien no representará una posibilidad de salvación para el protagonista, sí será la encargada de continuar con su misión de resistencia.

En un análisis colectivo, los personajes masculinos de *Invasión* encarnan figuras arquetípicas de la literatura borgeana, alejadas de cualquier desarrollo psicológico convencional. Según Moreira Facca (2020), su identidad no se define por conflictos internos sino por una característica distintiva: la valentía. Este coraje no surge de una motivación personal o una causa ideológica, sino que se presenta como un fin en sí mismo, vinculado a una ética criolla heredada. Los “viejos”, en particular, representan una moral del coraje que sostiene la resistencia, sin importar el sentido último de su lucha (Moreira Facca, 2020, p. 133).

A partir del estudio realizado por Beatriz Sarlo titulado *Borges, un escritor en las orillas* (1995) puede identificarse en los personajes de *Invasión* la figura del “compadrito de barrio”, recurrente en la obra del autor. A diferencia del orillero, que encarna una tradición criolla auténtica y discreta, el compadrito es una figura más artificial y ostentosa, que exagera su coraje y desafía el peligro en un acto de autoafirmación. Mientras que el orillero posee una valentía silenciosa, heredada de generaciones anteriores y ligada al trabajo en los mataderos o frigoríficos, el compadrito busca destacarse mediante una actitud desafiante y una demostración constante de su arrojo. Uno de los indicios principales para realizar esta distinción está dado en la profesión de los personajes. No trabajan en mataderos o frigoríficos, sino que tienen una profesión: Vildrac es farmacéutico, Silva es doctor, Moon es ingeniero, Lebendiguer es rentista. En este sentido, los resistentes de la película no solo luchan por la defensa de la ciudad, sino también por preservar una imagen de sí mismos en la que la valentía es el principal valor. Como si el aburguesamiento los hubiera llevado a añorar o querer demostrar el espíritu combativo inherente de los orilleros. Este rasgo los

aleja del heroísmo clásico y los vincula más bien con una representación trágica de la identidad barrial (Sarlo, 1995, p. 20).

Desde la perspectiva de Oubiña (1999), los personajes de *Invasión* enfrentan su destino con una “melancólica dignidad”. Su heroísmo no se basa en la esperanza de triunfo ni en la búsqueda de gloria, sino en la aceptación del fracaso como una certeza inexorable. La película construye así una tragedia urbana donde la ciudad se convierte en un espacio de lucha interminable, una tarea sin conclusión posible que otorga sentido a la resistencia incluso en la derrota (Oubiña, 1999, p. 72).

Anticipaciones de la represión dictatorial: una interpretación crítica

Aunque *Invasión* precede a la dictadura argentina de 1976-1983, su estructura narrativa y su imaginería parecen prefigurar el clima de terror estatal que se instauraría años después. Como señala Cozarinsky, “aunque Borges y Bioy Casares y Santiago lo refuten, *Invasión* ha ido adquiriendo un sentido a partir de su realización” (citado en Zunzunegui, 2021, p. 55). Esta cualidad premonitoria es reforzada por el mismo Hugo Santiago, quien incluyó a *Invasión* en la categoría de película “desaparecida” debido al misterioso robo de varios rollos de negativos durante los años de la dictadura. Para el director, la justificación oficial del hurto —la supuesta reutilización de los materiales para extraer plata— no tenía fundamento, lo que sugiere una intervención deliberada, quizás una forma de censura indirecta (Zunzunegui, 2021, p. 55).

Otro elemento que refuerza esta conexión con la violencia estatal es la presencia de la picana eléctrica como amenaza de tortura y extorsión en la película. En una de las escenas de mayor tensión, Herrera está a punto de ser interrogado con este dispositivo, pero logra escapar antes de que se concrete el tormento. Este procedimiento, del cual han llegado numerosos testimonios, se repetirá trágicamente durante la dictadura militar argentina. La representación de esta práctica en *Invasión* resuena con las posteriores denuncias sobre los métodos sistemáticos de tortura empleados por el régimen.

En esta línea, Rodríguez (2019) destaca que varias escenas de *Invasión* han sido interpretadas como presagios de eventos específicos de las dictaduras del Cono Sur. Un caso notable es la secuencia en la cancha de Boca Juniors, donde los resistentes son atrapados y encerrados en *La Bombonera*, lo que algunos estudiosos han leído como una prefiguración del uso del Estadio Nacional de Chile como campo de concentración durante el régimen de Pinochet. Este tipo de reclusión masiva en espacios deportivos se convertiría en una imagen icónica de las dictaduras latinoamericanas, reforzando el carácter visionario de la película (Rodríguez, 2019).

Sin embargo, la aproximación alegórica de Borges, Bioy Casares y Santiago resiste la reducción de *Invasión* a una simple parábola política. La ambigüedad en la naturaleza de los invasores — ¿son fuerzas extranjeras, ocupantes militares, o una representación de una amenaza más abstracta? — permite que la película trascienda su contexto inmediato y se convierta en una reflexión sobre dinámicas universales de poder y resistencia. En este sentido, la obra se inscribe en una tradición literaria que, sin abandonar la referencia a la realidad concreta, la sublima en una exploración más amplia sobre el autoritarismo y la lucha contra él. Al respecto, Hugo Santiago confirma que ni él ni Borges escribieron el guion con una intención política definida. Cuando se le pregunta sobre la interpretación de un diálogo, el director responde contundente: “Eso era una cuestión de estilo, pensado junto con Borges y redactado finalmente por él. No había un mensaje hacia una línea u otra” (Rodríguez, 2019).

Conclusión

La colaboración entre Borges, Bioy Casares y Hugo Santiago en *Invasión* constituye un caso singular dentro de la historia del cine y la literatura argentina. La película no solo representa un punto de intersección entre la estética borgeana y las técnicas narrativas cinematográficas, sino que también sintetiza una multiplicidad de influencias que van desde el cine negro hasta la *Nouvelle Vague*, con elementos del policial y la literatura fantástica. La estructura narrativa fragmentada, la ambigüedad espacial de Aquilea, la caracterización arquetípica de los personajes y los diálogos estrictamente cuidados reafirman el carácter literario del guion,

alineándolo con la idea pasoliniana de estructura literaria autónoma que quiere ser otra estructura cinematográfica.

El análisis del guion desde una perspectiva literaria permitió destacar la forma en que Borges impone su impronta estilística en los diálogos sentenciosos y en la construcción de un espacio narrativo que remite a sus relatos. Sin embargo, la ejecución cinematográfica de Santiago introduce una dimensión visual que expande estos conceptos, utilizando el montaje y la puesta en escena para reforzar la sensación de indeterminación y fatalidad que define el film. Este juego de tensiones entre literatura y cine, entre palabra e imagen, entre guion y realización, confirma que *Invasión* es una obra que desafía las clasificaciones tradicionales y se inscribe en un territorio híbrido donde ambos lenguajes coexisten y se transforman mutuamente.

Asimismo, el film trasciende su contexto inmediato para ofrecer una reflexión universal sobre la resistencia y el poder. Si bien Borges y Santiago negaron cualquier intención política explícita, el visionado retrospectivo de *Invasión* revela inquietantes anticipaciones del clima de represión que marcaría los años posteriores en Argentina y en el Cono Sur. La opacidad de los invasores, la lucha sin un horizonte de victoria y la desaparición de los resistentes resuenan con las formas de violencia estatal que se consolidarían en la década del 70, lo que reafirma el carácter premonitorio del film.

Finalmente, *Invasión* se erige como una obra que no solo enriquece la filmografía argentina, sino que también amplía la comprensión del universo literario borgeano en su relación con otros lenguajes artísticos. La construcción de su guion como obra literaria es el punto de partida de una poética cinematográfica única que abre nuevos caminos para la reflexión crítica sobre los límites entre el cine y la literatura.

Referencias

- Bal, M. (2006). *Teoría de la narrativa: introducción a la narratología* (J. Franco, Trad.). Cátedra.
- Biskind, P. (2013). *Mis almuerzos con Orson Welles: Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles*. Peter Biskind.
- Bioy Casares, A. (2006). *Borges* (D. Martino, Ed.). Destino.

La construcción literaria de *Invasión* (1969): un guion escrito por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Hugo Santiago

- Borges, J. L. (1999). *Borges en Sur 1931-1980*. Emecé.
- Borges, J. L. (2012). *El otro, el mismo: Para las seis cuerdas; Elogio de la sombra*. Debolsillo.
- Burgin, R. (1969). *Jorge Luis Borges: Conversations*. Richard Burgin.
- Helft, N., & Pauls, A. (2000). *El factor Borges*. Fondo de Cultura Económica.
- Jones, G. (1997). *Talking Pictures: Interviews with Contemporary British Film-makers* (G. Jones & L. Johnson, Eds.). British Film Institute.
- Koza, R. (2017). El discípulo de Bresson. *Con los ojos abiertos: Críticas, crónicas de festivales y apuntes sobre cine*. <https://www.conlosojosabiertos.com/el-discipulo-de-bresson/>
- Moreira Facca, E. (2020, Septiembre). Primer teorema sobre *Invasión* de Hugo Santiago. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (Nº 11), 120-138. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>
- MUBI (s.f.). *Invasión*. Recuperado de <https://mubi.com/es/ar/films/invasion>
- Oubiña, D. (1999). Monstrorum artifex: Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de *Invasión*. *Variaciones Borges*, 8, 69-81. <https://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/0806.pdf>
- Oubiña, D. (2008). El espectador corto de vista: Borges y el cine. En *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna* (pp. 185-196). W. Nitsch, M. Chihaia y A. Torres (Eds.). https://kups.ub.uni-koeln.de/2585/21/15_David_Oubinia.pdf
- Pasolini, P. P. (1986). The screenplay as a "structure that wants to be another structure". *The American Journal of Semiotics*, 4, 53-72.
- Rescate Audiovisual Argentino. (2 de marzo de 2019). Entrevista a Hugo Santiago: Variaciones sobre un guion - Borges e *Invasión* (película argentina 1969) [Video]. YouTube. https://youtu.be/JgSK1kX_ZmU
- Rodríguez, U. (27 de febrero de 2019). 50 años de "Invasión": la historia detrás de la mítica película de Borges, Bioy y Hugo Santiago. *Infobae*. <https://www.infobae.com/cultura/2019/02/28/50-anos-de-invasion-la-historia-detras-de-la-mitica-pelicula-de-borges-bioy-y-santiago/>
- Román, J. (2002). Borges y el cine. *Revista de Cine (Santiago, Chile)*. *Archivo de Referencias Críticas*. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-251795.html>
- Santiago, H. (Director), Borges, J. L., & Bioy Casares, A. (Guionistas). (1969). *Invasión* [Film]. <https://youtu.be/OWilWymWBk0>
- Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel.
- Sorrentino, F. (2001). *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. El Ateneo.
- Zunzunegui, S. (2021). Del rigor en el relato. A propósito de *Invasión* (Hugo Santiago, 1969). *EU-topías. Revista De Interculturalidad, comunicación Y Estudios Europeos*, 21, 37–63. <https://doi.org/10.7203/eutopias.21.21263>

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

Investigadores noveles



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 203-228


ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 10 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 14 MAY 2025

El mito de Orfeo y Eurídice en *Saint Seiya*

The myth of Orpheus and Eurydice in Saint Seiya

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.007>

Rashid Abdala

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

rashidabdala@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0001-5389-8171>

Resumen

El presente trabajo analiza la presencia del mito grecolatino de Orfeo y Eurídice en la saga de Hades del animé japonés *Saint Seiya*, estableciendo una comparación con las fuentes clásicas de Ovidio (*Metamorfosis*, libro X) y Virgilio (*Geórgicas*, libro IV). A partir del concepto de transtextualidad de Gérard Genette, se examinan las relaciones intertextuales e hipertextuales entre la animación y los textos antiguos, identificando similitudes y diferencias narrativas, estructurales y simbólicas. Asimismo, se aborda la inserción del personaje de Pandora en *Saint Seiya*, ausente en la tradición clásica del mito, y se propone su inclusión como un recurso estético y comercial. El estudio concluye que, pese a las transformaciones, la mitología grecolatina sigue vigente en productos culturales contemporáneos, consolidándose como un elemento universal de reescritura y resignificación.

Palabras clave: transtextualidad, mitología grecolatina, *Saint Seiya*, Orfeo y Eurídice, intertextualidad

Abstract

This study analyzes the presence of the Greco-Roman myth of Orpheus and Eurydice in the *Hades* saga of the Japanese anime *Saint Seiya*, comparing it

with classical sources from Ovid (*Metamorphoses*, Book X) and Virgil (*Georgics*, Book IV). Using Gérard Genette's concept of transtextuality, the research examines the intertextual and hypertextual relationships between the animation and the ancient texts, identifying narrative, structural, and symbolic similarities and differences. Additionally, it explores the inclusion of the character Pandora in *Saint Seiya*, absent from the classical tradition of the myth, proposing its insertion as an aesthetic and commercial strategy. The study concludes that, despite transformations, Greco-Roman mythology remains relevant in contemporary cultural products, solidifying itself as a universal element of rewriting and reinterpretation.

Keywords: transtextuality, Greco-Roman mythology, *Saint Seiya*, Orpheus and Eurydice, intertextuality

La tradición grecolatina nos persigue hasta nuestros tiempos. Grecia y Roma son, en gran medida, la cuna de la cultura occidental. Son “los clásicos”. Pero hay más. Esta cultura ha rebasado los límites de Occidente para alcanzar el mundo todo, incluso el Asia Oriental. En el presente trabajo, se pretende realizar un análisis transdiscursivo entre la serie japonesa de *animé*¹ *Saint Seiya* y el mito grecolatino. Concretamente, lo referido al mito de Orfeo y Eurídice que muestra la denominada serie. Este trabajo se centrará en los episodios 3, 4 y 5 de la llamada saga de *Hades Infierno* del *animé*. Otras fuentes serán el libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio y, en menor medida, el libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio; también, se tendrá en cuenta una cuarta fuente, para explicar exclusivamente el mito de la “caja”² de Pandora, abordado por el poeta griego Hesíodo en *Trabajos y días*. La intención es mostrar cómo se manifiestan las fuentes grecolatinas

¹ En este trabajo, se ha optado por el uso del término extranjero “*animé*”, utilizado -según la Fundéu RAE- por los especialistas del séptimo arte. Sin embargo, en el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner se sostiene que la ‘forma mayoritaria y preferible’ es “*anime*”. Esta salvedad se ha hecho debido a que la palabra en cuestión no figura en el Diccionario Académico de la RAE. <https://www.fundeu.es/consulta/anime-tilde/>

² La mala traducción de pithos como «caja» está atribuida al humanista Erasmo de Róterdam, al traducir la historia hesiódica de Pandora al latín. A propósito, ver la siguiente cita de M. L. West: “Hesiod has in mind the typical Greek storage jar, a clay vessel a metre or more high; it was a confusion by Erasmus that made it into ‘Pandora’s box’”, en la introducción de su traducción de la *Teogonía* y los *Trabajos y días* (Hesiod, 1988, p. xiv).

mencionadas en la animación oriental en cuestión, y comparar las variantes existentes entre las fuentes.

Este trabajo se estructurará en siete puntos concernientes a:

1. La contextualización del *animé* en cuestión y la categorización de los distintos géneros;
2. Breve desarrollo del mito de Orfeo y Eurídice;
3. Breve contextualización de la figura de Orfeo antes de conocer a Eurídice;
4. El análisis transtextual de las fuentes en relación con la primera muerte que sufre Eurídice;
5. El análisis transtextual de las fuentes en relación con la segunda muerte que sufre Eurídice;
6. El intento de la respuesta a la pregunta de por qué aparece la figura de Pandora en el *animé*;
7. El tratamiento de la predestinación divina y la aceptación del final en las fuentes clásicas y en *Saint Seiya*.

¿Qué es *Saint Seiya*?

Como anticipamos en la introducción de este trabajo, *Saint Seiya* es una serie de animación japonesa, compuesta por el *mangaka*³ Masami Kurumada. Esta obra primero salió como *manga* (fines de 1985) y luego se ‘animó’ (octubre de 1986, en Japón). Cabe decir que estos procesos compartieron simultaneidad por momentos: mientras se ‘animaban’ los episodios, se seguía avanzando, también, con la composición de la historia gráfica. Esta última fue compuesta entre los años 1985 y 1990, mientras que la animación se llevó a cabo entre 1986 y 1989, en un primer momento. La llamada saga de *Hades* (la que más nos interesa para este trabajo), si bien se terminó de componer en el *manga* en 1990, se ‘animó’ muchos años

³ Compositor de *mangas*, historietas japonesas.

después, entre los años 2002 y 2007. El *animé* (al igual que el *manga*) tiene muchos géneros, los cuales siguen un criterio demográfico y temático.

Saint Seiya es considerado dentro del género *shōnen*, donde los personajes principales son varones adolescentes, que combaten frente a diversos enemigos, y donde generalmente se presentan innumerables elementos mágicos o sobrenaturales. No obstante, el tratamiento de este *animé* en particular es bastante más profundo, principalmente por la inclusión de la mitología griega como eje argumental esencial de la obra: los “caballeros” (así son llamados sus personajes en el doblaje latino; “santos” en la versión original)⁴ luchan por proteger a la diosa Atenea de un sinfín de males que amenazan a la humanidad. Al defender a Atenea, ella puede encargarse de defender la Tierra. A su vez, como acontece en la mitología griega, la diosa de la sabiduría protege en múltiples ocasiones a los principales guerreros, aquellos que alcanzan, cabría decir, la *aristeia*⁵, y les infunde poderes sobrehumanos para sortear los obstáculos más serios que se les presentan.

Saint Seiya está estructurado en grandes “sagas”⁶:

- *Santuario*: se presenta la historia a grandes rasgos, los personajes y los obstáculos que deberán atravesar. El nombre se debe a que la acción transcurre en el santuario de los “santos” (“caballeros” para la traducción latina en el *animé*), ubicado en Grecia y acaso inspirado en el Partenón ateniense. Los principales enemigos de los protagonistas en esta saga (el protagonista principal es japonés, pero su lugar de entrenamiento fue Grecia) son los caballeros o santos de oro, que defienden, cada uno de ellos, a una casa zodiacal. Son doce, y corresponden a los signos del zodiaco. El antagonista final se encuentra en el salón del patriarca, y nos enteramos que este resulta ser uno de los doce caballeros de oro (el de Géminis), que, en uno de sus arrebatos de locura, debido a

⁴ Es una adopción que tomó el doblaje latino del doblaje español, que a su vez lo tomó del doblaje francés. En Francia, *Saint Seiya* se dobló como *Les Chevaliers du Zodiaque*, y en España simplemente tradujeron ese nombre. De ahí, quedó para Latinoamérica el concepto de “caballeros”.

⁵ Del griego antiguo ἀριστεία, “excelencia, superioridad individual”.

⁶ Serie de obras literarias, cinematográficas o lúdicas que tienen entre sí unidad argumental, de intención o de personajes. Recuperado de: <https://dle.rae.es/saga>.

su naturaleza dual, caracterizada por una alternancia entre bondad y maldad, asesinó al anterior patriarca y tomó él su lugar en secreto.

- *Asgard*⁷: este bloque temático es independiente y está basado íntegramente en la mitología nórdica.
- *Poseidón*: una vez que los caballeros logran vencer al santo dorado de Géminis y así establecer la paz en la tierra, otro mal aparece: se trata de Poseidón, que pretende gobernar por sobre la tierra y hacer crecer las aguas y provocar una inundación global. Atenea (encarnada en una adolescente de noble linaje, Saori Kido), como siempre, es quien ayuda a los caballeros protagonistas en esta empresa contra el mal. En la saga de *Poseidón*, de manera análoga a la estructura de la saga del *Santuario*, donde los aliados del santo de Géminis eran los demás santos zodiacales, se presentan los “generales marinos” como coadyuvantes principales. Cada uno de estos generales tiene la responsabilidad de proteger uno de los “siete pilares que sostienen los mares” en el mundo. En total, existen siete generales marinos, además del antagonista principal, Poseidón.
- *Hades*: tras la victoria de los caballeros sobre Poseidón y el confinamiento de su alma en un ánfora sagrada sellada por Atenea, surge un nuevo conflicto con la aparición de Hades, adversario de la diosa, quien profetiza una serie de calamidades. Como en las sagas precedentes, esta narrativa incluye aliados malignos subordinados a un líder principal. La saga de Hades se distingue por su complejidad, al dividirse en tres partes y contar con un extenso elenco de personajes aliados al dios Hades, además de desarrollar una cosmografía del inframundo notablemente elaborada, con claras influencias del Infierno de Dante. Los antagonistas que los protagonistas deben enfrentar en esta saga son numerosos y de gran poder, entre ellos: los tres jueces del inframundo (Minos,

⁷ Esta saga es exclusiva del *animé*, por pedido de la televisión japonesa, y por lo tanto “no canónica”, aunque avalada y diseñada por el propio Kurumada. De ahí que la fuente sea la mitología nórdica y no la griega. No canónica significa que no sigue el hilo argumental de la historia en general. Se trata de una “inserción” posterior (no existe en el *manga*).

Aiacos y Radamantis), los dioses Hipnos y Tánatos, diversos santos de oro (que, tras perecer en la saga del Santuario, pactaron su lealtad con Hades) y una variedad de “espectros menores”.

Las unidades argumentales o bloques narrativos presentan un grado de independencia relativa entre sí, si bien el desenlace de cada uno establece las condiciones para el comienzo del bloque subsiguiente, con excepción de la saga de *Asgard* (ver nota 7). A saber: todas presentan un enemigo final que hay que vencer, dado que pone en riesgo a la humanidad, y una vez que lo vencen emerge nuevamente el mal, encarnado en otro ser.

Esta última, la saga de *Hades*, es la que más nos interesa, dado que aquí se enmarca el mito que es objeto de este estudio. La saga de *Hades* se subdivide, a su vez, en: *Hades Santuario*, *Hades Infierno*, y *Hades Elíseos*. El mito de Orfeo y Eurídice aparece en los episodios 3 a 5 de la llamada saga de *Hades Infierno*, que corresponden, a su vez, a los episodios 16 a 18 de la saga de *Hades* en general.

El mito de Orfeo y Eurídice en la cultura grecolatina

Sin detenernos demasiado en las variantes del mito, dado que no es el objeto de este apartado, sino que lo será en el de los concernientes a las muertes de Eurídice, los elementos esenciales del hilo argumental del mito de Orfeo y Eurídice, son estos⁸:

Orfeo, hijo del tracio Eagro (o de Apolo⁹) y de la musa Calíope (o de Polimnia, entre otras), fue un músico y poeta prodigioso que se enamoró y casó con Eurídice, una ninfa de Tracia. La desgracia quiso que Eurídice, al ser acosada por el rey Aristeo e intentar huir de él -según la versión más extendida-, fuese mordida por una serpiente, que le causó inmediatamente la muerte. Orfeo, desesperado, decide realizar una catábasis o *descensus*

⁸ No obstante, para las distintas variantes del mito, véase Apolodoro (2017). *Biblioteca*, I 3, 2. Editorial Gredos. En las notas al pie de dicho apartado, Margarita Rodríguez de Sepúlveda (encargada de esta edición anotada) discrimina cada variante y cita la obra en la que aparece.

⁹ García Gual (2003), en su *Diccionario de mitos*, coloca a Apolo como variante principal en cuanto al padre de Orfeo se refiere, mientras que Pierre Grimal (1981) dice en su *Diccionario de mitología griega y romana*: “Orfeo es considerado unánimemente como hijo de Eagro (v. este nombre), pero las tradiciones discrepan acerca del nombre de su madre” (p. 391).

*ad inferos*¹⁰ e implorar al rey del inframundo, Hades (Plutón para los romanos), que le regrese a su amor con vida. Antes de llegar a la morada del dios del inframundo, Orfeo logra con sus encantos musicales apaciguar a todas las bestias del Averno, evadir todos los obstáculos y llegar a los aposentos del propio Hades. El dios le concede su deseo, con la siguiente condición: que durante el camino de regreso al reino de los vivos nunca volteé a ver a Eurídice, en tanto no se encuentren con la luz del sol. Sea por olvido del rodeo¹¹ o por engaño divino, Orfeo incumple esa premisa y Eurídice muere para siempre; aunque se reencuentra, según algunas versiones (Ovidio, fundamentalmente), con Orfeo en los Campos Elíseos cuando este también alcanza la muerte.¹²

En los siguientes apartados sí se hará un análisis más minucioso entre cada una de las variantes del mito¹³, cotejando similitudes y diferencias; siempre siguiendo a las tres fuentes elegidas para este trabajo: *Geórgicas*, *Metamorfosis*, y *Saint Seiya*, y teniendo como fuente principal la animación japonesa. Es decir, a partir de lo que concierne al mito de Orfeo y Eurídice aparezca en la animación, se harán los cotejos con Virgilio y Ovidio. A su vez, se puntualizará en cada una de las ‘muertes’ de Eurídice y en la figura de Pandora; figura ajena al mito en cuestión, pero ‘incrustada’ en él en la animación japonesa. Para esto último, se cotejará, también, más adelante, la fuente hesiódica.

Orfeo antes de Eurídice

Es importante remarcar que la figura de Orfeo no es inventiva latina. Quiero decir, si bien el corpus de este trabajo consta de dos autores latinos (además de la animación japonesa), esto se debe a que aparentemente la inclusión de Eurídice junto a Orfeo y el descenso a los infiernos por parte de

¹⁰ La catábasis es un tópico central en la literatura grecolatina; se trata del viaje del héroe al inframundo, estando con vida.

¹¹ Orfeo, al ser tracio, es de la región del Ródope, y es este uno de los epítetos que utiliza Ovidio para nombrarlo.

¹² Para este apartado, véase Graves, *Los mitos griegos*, capítulo 28, apartados a, b y c, pp. 163-64.

¹³ “Mitología es el conjunto de las leyendas. Leyenda es todo relato de sucesos que son inciertos e improbables, pero sobre los cuales existe una tradición que los presenta como realmente acaecidos”, nos dice Antonio Ruiz de Elvira (1982) en su *Mitología clásica*.

este para buscar a aquella sí aparecería recién en época latina. A propósito, nos dice Robert Graves, en sus *Mitos griegos*:

La muerte de Eurídice a causa de la mordedura de una serpiente y el subsiguiente fracaso de Orfeo por llevarla de nuevo a la luz del sol figuran solamente en un mito posterior. Parece que estos hechos se dedujeron erróneamente de pinturas en las que aparece Orfeo siendo recibido en el Tártaro, donde su música encantó a la diosa serpiente Hécate, o Agríope [...], e hizo que concediera privilegios especiales a todas las ánimas iniciadas en los Misterios Órficos; y de otras pinturas que muestran a Dioniso, cuyo sacerdote era Orfeo, descendiendo al Tártaro en busca de su madre Sémele [...]. Fueron las víctimas de Eurídice las que murieron de una mordedura de serpiente, pero no ella.¹⁴ (p. 168)

Pero Orfeo es una figura antiquísima; incluso, para muchos, podría ser una figura histórica anterior a Homero. Según J. M. Noël (2003), en su *Diccionario de mitología universal*, Orfeo fue:

[...] poeta, teólogo y músico célebre. Floreció su reputación en la época de la expedición de los Argonautas, esto es, antes de la guerra de Troya. Hay algunos que cuentan cinco de su nombre y sucede lo mismo que con Hércules, el atribuir a uno solo lo que pertenece a muchos. (p. 1001)

Además, nos dice, respecto de la capacidad que tenía para aquietar a la naturaleza con su música, que son:

[...] exageraciones poéticas que expresan hasta qué punto llegó la perfección de sus talentos en el arte maravilloso que supo emplear para suavizar las costumbres feroces de los tracios y hacerlos pasar de la vida salvaje a las dulzuras de la vida civilizada. (Noël, 2003, p. 1001)

Como se puede apreciar, Noël parece advertir la existencia de un Orfeo histórico que luego fue poetizado a través de la hipérbole. El estudioso, agrega: “Teólogo y filósofo [por Orfeo], añadió la calidad de pontífice a la de rey, y por este motivo le ha dado Horacio [...] el título de ministro y de intérprete de los cielos” (Noël, 2003).

Volviendo a lo estrictamente mítico, uno de los episodios más conocidos de Orfeo es el de su viaje en la nave Argo, narrado en las *Argonáuticas* de

¹⁴ Más adelante, en la misma obra, el mitógrafo, dice: “Eurídice («amplia justicia») era la gobernante atrapadora de serpientes en el mundo subterráneo” (p. 188).

Apolonio de Rodas. Volvemos a Graves: “Después de una visita a Egipto, Orfeo se unió a los argonautas y se embarcó rumbo a Cólquide, y su música les ayudó a sortear muchas dificultades” (2013, p. 163).

Otro de los aspectos centrales en la figura de Orfeo son los cultos místéricos, que son una suerte de iniciación o preparación en vida para el postrero viaje hacia la muerte. Este culto está muy ligado a la figura de Apolo. Nos cuenta Pierre Grimal (1981):

Las funciones y los símbolos de Apolo son múltiples, y su estudio pertenece más bien a la Historia de las religiones que a la Mitología. Así, Apolo se convirtió poco a poco en el dios de la religión órfica, y a su nombre se asoció todo un sistema mitad religioso, mitad moral, que prometía a sus iniciados la salvación y la vida eterna. (p. 37)

Sin embargo, no hay consenso entre los estudiosos acerca de si Orfeo rendía culto a Apolo, a Baco, o a ambos. Noël (2003), en contraposición con Grimal, quien nos decía que Apolo era la deidad principal del orfismo, nos dice que Orfeo se inició en los misterios de Baco, a través de su padre Eagro, y los llevó a Grecia, luego de su viaje a Egipto, donde hizo su iniciación. Además, Noël dice que Orfeo llevó a Grecia la expiación de los crímenes, y los cultos de Ceres, de Ecate Cltonia (sic) o Terrestre, además del culto a Baco, y que por último daría inicio a los ahora sí misterios órficos.

La primera muerte de Eurídice

Antes de tratar específicamente este episodio, situemos el mismo dentro de las tres fuentes principales. En *Saint Seiya*, ya dijimos que el mito es insertado en la saga de *Hades*, en los capítulos 16 a 18, cuando los personajes principales se encuentran con Orfeo intercambiando palabras con una Eurídice petrificada en unos campos floridos, en una especie de *locus amoenus*. En Ovidio, el mito es tratado al inicio del libro X de sus *Metamorfosis*, mientras que el desenlace trágico del propio Orfeo se aborda en el libro XI. A su vez, Virgilio incluye el mito en el libro cuarto de sus *Geórgicas* como parte de una narración más amplia sobre la agricultura, la naturaleza y el poder de la poesía.

Ahora vamos puntualmente al episodio de la muerte de la joven ninfa. Eurídice muere dos veces. La primera, por la mordedura de una serpiente

(o hidro, según la traducción de las *Geórgicas* de Tomás de la Ascensión Recio García¹⁵). La segunda, la más conocida, tras el incumplimiento¹⁶ de Orfeo de las palabras de Hades (o Perséfone, o Pandora, según la fuente que lo trate, como se verá más abajo) de no voltear hacia atrás a ver a su amada. En este apartado, se hablará de la primera.

Ovidio describe el momento de la primera muerte de la siguiente manera: “[...] mientras corretea por entre la hierba acompañada por una muchedumbre de náyades, la recién casada muere tras haber recibido en su talón el mordisco de una serpiente” (X, vv. 8-11). Mientras que Virgilio lo hace de este modo:

Al tiempo que huyendo de ti [por Aristeo] la joven a la muerte destinada
corría veloz por las márgenes del río, no vio a sus pies en la crecida hierba
un monstruoso hidro, que vigila las riberas. Entonces el coro de las
Dríades, de su misma edad, llenó con su clamor las cimas de los montes;
lloraron las alturas del Ródope y el elevado Pangeo y la tierra belicosa de
Reso y los getas y el Hebro y la ateniense Oritía. (*Geórgicas*, IV, vv. 457-464)

Como se puede apreciar, mientras que en Virgilio el causante de la muerte de Eurídice es un hidro¹⁷, luego de que huye del acoso de Aristeo, en Ovidio, quien muerde a la joven novia es una serpiente¹⁸, sin aclarar si es acuática o no. Además, el autor de las *Tristes* no hace referencia alguna a la persecución, sino que presenta a la joven deambulando, al parecer felizmente, y siendo cortejada por una “multitud de náyades” en el momento del funesto hado. Es decir, la variante según la cual Eurídice huye de una aparente violación por parte de Aristeo existe solo en Virgilio. Según Pierre Grimal, en su obra *Diccionario de mitología griega y romana* (1981), el motivo de incluir a Aristeo en este episodio fue para unir ambos mitos:

Paseándose un día con sus compañeras, las náyades, por un prado de Tracia, fue mordida por una serpiente. Virgilio, para ligar esta leyenda con

¹⁵ Virgilio (2008). *Geórgicas* (T. de la Ascensión Recio García, Trad.). Editorial Gredos. p. 184.

¹⁶ El motivo varía de la fuente ovidiana a la virgiliana y a la japonesa: en la primera y la segunda, el incumplimiento se debe al frenético deseo de Orfeo de ver y mirar a Eurídice; mientras que, en la tercera, la causa es el fruto del engaño de Pandora.

¹⁷ *Hydrum*, en el original latino. Es decir, una serpiente acuática.

¹⁸ *Serpentis*, en el original latino.

la de Aristeo, supone que el accidente se produjo cuando la joven huía de él, que la perseguía con el deseo de violarla. (p. 184)

Dos milenios más tarde, en el otro hemisferio del mundo, en Japón, Masami Kurumada, autor de *Saint Seiya*, se vale del recurso de la animación para relatar este legendario episodio. Lo hace a través de la analepsis (en tanto modo de enunciación) en boca del personaje Eurídice, quien relata, así, lo acontecido:

Sin embargo, desconocíamos la crueldad de nuestro destino, ya que una serpiente me mordió y su veneno me mató [...]. Entonces Orfeo decidió venir al inframundo. Deseaba que mi alma regresara al mundo de los vivos, por lo que acudí a Hades [...]. (*Saint Seiya*, 1986, *Hades Infierno*, ep. 3)

En lo concerniente a cómo su trágico destino la sorprendió, en la animación no se habla de ningún asedio ni de congregación alguna que asaltara a Eurídice, sino acerca de que se encontraba en tranquila soledad, en los verdes prados, mientras que una serpiente (como en Ovidio) la atarazó.

La segunda muerte de Eurídice

Una vez Eurídice en el inframundo, Orfeo, abrumado ante semejante, repentino e injusto destino, se propone ir a buscarla al reino de Hades. Este *descensus ad inferos* se observa en la lectura de las tres fuentes de esta investigación. Aunque, como se puede adivinar, con variantes en cada uno de los casos. Ovidio, describe así este momento:

Después de que el poeta rodopeo la lloró suficientemente en los aires de arriba, para no dejar de tantear también las sombras, se atrevió a bajar a la Estige por la puerta del Ténaro y, a través de gentes sin peso y de espectros que habían recibido sepultura, llegó ante Perséfone y ante el señor que gobierna los poco atractivos reinos de las sombras y, tañendo las cuerdas para entonar un canto [...]. (X, vv. 11-17)

En tanto que Virgilio lo hace de la siguiente forma:

Y él, Orfeo, consolando con la cóncava cítara su desgraciado amor, a ti, oh dulce esposa, a ti con él a solas sobre la ribera solitaria, a ti al despuntar el día, a ti, cuando ya se retiraba, te cantaba. Entró en las mismas gargantas del Ténaro, profunda entrada de Plutón y bosque sombrío do mora el negro espanto, y se presentó a los Manes y ante el rey temible y ante los

corazones que no saben ablandarse con humanas súplicas. (IV, vv. 464-471)

En ambos pasajes se observa una coincidencia relativa a la geografía del inframundo: los dos poetas hacen ingresar a Orfeo al submundo por las puertas del Ténaro, y en ambos textos se menciona la laguna Estigia. En tanto que en el *animé* el descenso al inframundo está basado en el *Infierno* dantesco, dado que los caballeros deben ir sorteando distintas “prisiones”, en claro paralelismo con los círculos de Dante. El estudio de la cosmografía del Hades en *Saint Seiya* podría ser un trabajo independiente, pero aquí dejamos un esbozo o esquema de la misma:

- Portón (aquí se encuentran los indiferentes);
- Río Aqueronte (Caronte);
- Primera prisión (tribunal del silencio. Aquí Minos juzga los pecados);
- Segunda prisión (castigo a los codiciosos: lluvia helada. Can Cerbero);
- Orfeo y Eurídice (¿prados asfódelos?)¹⁹;
- Tercera prisión (la gruta);
- Cuarta prisión (laguna Estigia: castigo a iracundos y perezosos);
- Murallas de Dite (separación);
- Quinta prisión (las tumbas: los herejes);
- Laberinto del Minotauro;
- Sexta prisión (3 valles: río, bosque, desierto hirviendo):
Laguna de sangre: adaptación del río Flegetonte. Actos de violencia;
Bosque de fuego: suicidas;
Desierto hirviente: blasfemia, sodomía, usura;
- Cascada de sangre (del río Flegetonte);

¹⁹ Todo parece indicar que en este lugar se encuentra Eurídice en *Saint Seiya*, pues está rodeada de flores y podríamos describir el espacio como uno intermedio entre el Tártaro y los Campos Elíseos. Curioso es, no obstante, el tratamiento de este espacio como un *locus amoenus* en el *animé*, rodeado de flores y muy luminoso, donde Orfeo puede interactuar con ella, a pesar de estar Eurídice petrificada de la mitad de su cuerpo hacia abajo. En contraste con el inframundo clásico y la pérdida de la identidad, donde se es una sombra entre las sombras. Quizás, la decisión de Kurumada fue la de teñir de lirismo el romance entre Orfeo y Eurídice y, para ello, colocar a la ninfa en un campo lleno de flores y no en las sombras del inframundo.

- Séptima prisión: LAS 10 FOSAS: fraude, 1; proxenetas, 2; aduladores, 3; falsos maestros religiosos, 4; magia oculta, 5; corruptos, 6, hipócritas, 7; ladrones, 8; defraudadores, 9; los sembradores de discordia, falsificadores, 10;
- Octava prisión: Cocito: quienes cometieron pecado contra los dioses;
- Las 4 esferas contiguas al Cocito (tres jueces);
 - 1: Caína: se castiga a los traidores de su familia. Radamantis;
 - 2: Antenora: se castiga a los traidores de su patria. Aiacos;
 - 3: Ptolomea: se castiga a los anfitriones traidores. Minos;
 - 4: Giudecca: quienes traicionan a sus amos. Aquí gobierna Hades.

Otra diferencia importante es el método de persuasión de Orfeo para con Hades. En Ovidio, por su parte, se utiliza la lira para acompañar su canto: “[...] y, tañendo las cuerdas para entonar un canto, dice así [...]” (X, vv. 16-17). Por otro lado, en Virgilio solo se hace mención del canto órfico:

Entonces, conmovidas por su canto, de las profundas moradas del Erebo acudían las tenues sombras y los espectros de aquéllos que carecen de luz, tan numerosos cual las aves que a millares se esconden en la fronda, cuando el Véspero o la huracanada lluvia las aleja de las montañas, madres y esposos y los cuerpos sin vida de héroes magnánimos, niños y doncellas y jóvenes colocados sobre la hoguera a la vista misma de sus padres (IV, vv. 471-477)

Por último, en el *animé* se ve un Orfeo únicamente instrumentista, pues no canta; solo ejecuta su lira.

Hades, ante las súplicas y buen arte de Orfeo, accede a devolverle a su amada Eurídice con una sola condición: que no volteé a mirarla en ningún momento de su recorrido por el inframundo. Esto es común a las tres fuentes, con las siguientes variantes:

Ovidio:

[...] y ni la real esposa ni el que gobierna las profundidades son capaces de decir que no al que suplica y llaman a Eurídice [...] El rodeo Orfeo acogió a esta [por Eurídice] a la vez que la condición de no llevar atrás sus ojos hasta salir de los valles del Averno. (X, vv. 47-52)

Virgilio:

Y ya Orfeo, volviendo sobre sus pasos, había escapado a los peligros todos y Eurídice recobrada llegaba a la región de la luz siguiéndole detrás (pues Proserpina²⁰ había impuesto esta condición), cuando una locura repentina se apoderó del imprudente amante, perdonable en verdad, si los Manes supieran de perdón: se detuvo y a su Eurídice, en los umbrales mismos de la luz, olvidado ¡ay! y en su corazón vencido, se volvió a mirarla. (IV, vv. 485-492)

Como se observa, en Virgilio la condición es impuesta solo por Proserpina, en tanto que en Ovidio lo hacen ambos gobernantes del inframundo.

En *Saint Seiya* se aprecia un cambio notable en este punto. Como se mencionó, Orfeo solo toca la lira, y no canta, pero esa no es la única diferencia, dado que cambia su auditorio: en Ovidio y Virgilio lo hacía ante Hades y Perséfone (o Plutón y Proserpina), mientras que en el *animé* lo hace ante Pandora, quien hace las veces de mano derecha de Hades y a su vez de Perséfone, ya que este personaje no aparece en la serie. La figura de Pandora en el *animé* es bastante curiosa. Es, como en la mayoría de las divinidades²¹ que figuran en *Saint Seiya*, una “personificación” o, más bien, una encarnación. Se trata de una joven, de origen alemán, a quien la “diosa” Pandora utiliza para encarnarse. Además, a través de distintas analepsis de la serie, nos enteramos de que Pandora es, en realidad, hermana de Shun, uno de los personajes principales y a quien utilizará, más adelante, el propio Hades para encarnarse en él. En ese sentido, Pandora es a su vez quien sirve al dios Hades y, de alguna manera, quien reemplaza la figura de Perséfone (aunque no como esposa sino, como dijimos, como hermana).

En el *animé*, es entonces Pandora quien accede a los pedidos de Orfeo y quien (así como en Virgilio lo hacía Proserpina) le impone la condición de no mirar hacia atrás. Además, la animación muestra a una Pandora maligna, que será quien se encargue de que Orfeo no resulte victorioso de esta empresa, como se mencionará más abajo. (A propósito de este asunto, ver el siguiente apartado). Pandora, luego de que le impone la condición de no

²⁰ Se sigue la grafía de la edición, que respeta el modo correcto de acentuar este nombre propio griego. Ver: Justo Vicuña y Luis Sanz de Almarza (1998), *Diccionario de los nombres propios debidamente acentuados en español*, Madrid, Ediciones Clásicas.

²¹ Aunque en la mitología Pandora no es una deidad sino la primera mujer, moldeada por los dioses, en *Saint Seiya* pareciera tener rango divino.

voltear la mirada a Orfeo, a solas, se dice para sí: “Incluso Hades se enamoró del sonido de su arpa (sic)²², es una lástima que regrese a la superficie, ¿cómo puedo retenerlo en el infierno? De ser así podríamos escuchar sus melodías por siempre, entonces Hades estaría feliz” (*Saint Seiya*, 1986, *Hades Infierno*, ep. 3). E inmediatamente después, le dice a Pharaoh, un siervo suyo:

Pharaoh, no debemos dejar que los muertos revivan, por lo que te ordeno que no permitas que Orfeo regrese a la superficie. Asegúrate de que sea cerca de la segunda prisión, donde estás a cargo, ¿entendido? (*Saint Seiya*, 1986, *Hades Infierno*, ep. 3)

Aquí es interesante advertir una cuestión que podríamos decir es de índole legal: que Pandora comprende perfectamente que las leyes del Hades impiden expresamente que los muertos revivan. De modo que, al impedirle a Orfeo regresar a la superficie, le impide hacerlo, consecuentemente, también, a la muerta Eurídice.

Otra diferencia sustancial es cómo se produce el error de Orfeo. En Ovidio, Orfeo se da vuelta por el deseo enorme que tenía de ver a su amada Eurídice: “[...] aquí, temiendo que le faltaran las fuerzas y deseoso de verla, el enamorado volvió los ojos” (X, vv. 56-7).

En Virgilio, de manera similar, Orfeo también es presa de su corazón vencido, aunque esta vez se voltea por olvido de la condición que se le había impuesto: “se detuvo y a su Eurídice, en los umbrales mismos de la luz, olvidado ¡ay! y en su corazón vencido, se volvió a mirarla” (IV, vv. 490-492).

En tanto que, en *Saint Seiya*, Orfeo es víctima de un engaño. Cree ver la luz del sol, por lo que entiende que ya está en el mundo de los vivos y es entonces cuando voltea a mirar a su amada y esta es petrificada, como se mencionará líneas más abajo. La luz que vio Orfeo no fue la del sol sino la de un espejo que utilizó Pharaoh, un personaje exclusivo de la historia de Kurumada. Pandora, recelosa de Hades y queriendo que Orfeo

²² En el doblaje latino, quizás por error, Pandora dice ‘arpa’ en este momento. Pero sabemos que el instrumento de Orfeo es la lira. El error, quizás, se deba a que quien sí toca el arpa en el *animé* es justamente Pandora.

permaneciera por la eternidad tocando para ellos su lira, le encomienda a este personaje ese engaño, como se citó más arriba.

En cuanto al momento exacto del segundo desenlace trágico de Eurídice, tanto Ovidio como Virgilio la esfuman por los aires el momento de Orfeo querer abrazarla, y es tragada por la oscuridad del Hades.

Ovidio:

A través de los mudos silencios cogen un sendero inclinado, empinado, oscuro, lleno de negras tinieblas. Y no estaban lejos del límite de la tierra de arriba: aquí, temiendo que le faltaran las fuerzas y deseoso de verla, el enamorado volvió los ojos; y al punto ella cayó hacia atrás y, tendiendo los brazos y luchando por ser cogido y por coger, la desgraciada nada agarra a no ser el aire que se retira. Y ya, al morir por segunda vez, no emitió ninguna queja acerca de su esposo (¿pues de qué se quejaría a no ser de que era amada?) y dijo el último «adiós», que aquel apenas recibió en sus oídos, y fue a parar de nuevo al mismo sitio. (X, vv. 53-63)

Virgilio: “Dijo y rápidamente desapareció de su vista en dirección contraria, como el humo que impalpable en el aire se disipa, ni en adelante vio ya más a él, que en vano intentaba apresar las sombras y decirle muchas cosas”. (IV, vv. 499-502).

Mientras que en *Saint Seiya* el autor le petrifica el cuerpo y le deja solo el rostro libre. Tal vez, Kurumada, creador de la serie, se haya basado en los siguientes versos ovidianos:

Se quedó rígido Orfeo por la segunda muerte de su esposa, no de otro modo que aquel que, medroso, contempló los tres cuellos del perro, el del medio llevaba las cadenas, al cual no abandonó el miedo antes que su anterior naturaleza, al convertirse todo su cuerpo en piedra. (X, vv. 63-68)

¿Por qué Pandora?

La diferencia más sustancial entre el *animé* y las fuentes latinas consultadas es, sin dudas, la inserción del personaje de Pandora que hace la animación japonesa para recrear el mito de Orfeo y Eurídice. Este personaje nada tiene que ver con el mito. Sin embargo, en *Saint Seiya* es incluida y desplaza, de alguna manera y como ya se mencionó, a Perséfone, quien no aparece. Ante

este cambio, inmediatamente surge la pregunta ‘¿por qué Pandora?’ Veamos.

Según Cristian Eduardo Benavides en *La voz de lo Divino: Memorias, Musas e inspiración en la Grecia Antigua*:

En las antiguas sociedades (...) el mito no era comprendido como una historia cualquiera sino como algo de sobresaliente importancia. Efectivamente, su historia era apreciada como ejemplar y verdadera porque entrañaba una tradición sagrada, una revelación primordial. (2022, p. 9)

Es decir, para el hombre antiguo el mito era una verdad. En la actualidad, en cambio, es más bien un objeto de mero goce literario e incluso, de consumo. El *animé* de nuestros tiempos es un arte, por supuesto, pero es también un objeto de consumo. Podemos advertir, entonces, que por ese lado pudo ir la decisión de Kurumada de elegir a Pandora (el mito de su caja de males es archiconocido y popular) por sobre Perséfone, quien es conocida, mayormente, por estudiantes de literatura y de filosofía.

El contenido del relato mítico en la actualidad es ficción. Es literatura. Es arte. Por eso, cambiar la versión y modificar “aquella verdad” antigua con fines estéticos y económicos, resulta lógico.

Kevin Henrique, creador del sitio web sobre manga y cultura japonesa *Suki Desu*, en un artículo llamado “¿Cómo es que el anime y el manga se convirtieron en un producto de consumo tan prometedor en la industria de las ventas?”, dice:

Para aquellos que entienden qué es un producto de consumo, tiene mucho sentido. La población japonesa tiene tasas de natalidad bajas. Por lo tanto, al hacer que el anime y el manga tengan una audiencia más amplia en otros continentes, los productores japoneses de anime y manga pueden vender sus productos a millones de personas en el extranjero. (s.f., s.p.)

Se puede deducir, entonces, que los fines de consumo en *Saint Seiya* no son dados únicamente por la inclusión del personaje de Pandora, sino también por la propia inclusión de la mitología griega. Así, el público se amplía notablemente: ya no solo niños, sino niños y adultos; ya no solo orientales, sino orientales y occidentales.

Pero volvamos a la figura de Pandora. ¿Qué significa Pandora? Norma Ruiz Gómez, en su artículo *La mitología griega en la identidad de género* dice que “las diosas existen como arquetipos y pueden – como en la antigua Grecia – conseguir lo que les corresponde y reclamar potestad sobre sus súbditos” (Ruiz Gómez, 2004, p. 14). Pandora, como sabemos, no es una diosa sino la primera mujer de la humanidad. Pero perfectamente podemos ver en ella un arquetipo: el de la provocadora de males. No es casual, siguiendo este concepto, que sea Pandora quien eligió Kurumada para sustituir a Perséfone. Pandora es, en gran medida, la “villana de la película” (del *animé* en este caso). Recordemos: ella es quien le ordena a Orfeo que no voltee hacia atrás y quien urde un engaño para que, efectivamente, Orfeo cometa el error y quede atrapado eternamente en el inframundo y sea el convite de Hades y de ella, por la felicidad que les causa su música.

Vayamos a la fuente del mito de Pandora. Nos cuenta Hesíodo:

Pero aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra los dejó diseminarse y procuró a los hombres lamentables inquietudes [...]. Mil diversas amarguras deambulan entre los hombres: repleta de males está la tierra y repleto el mar. Las enfermedades ya de día ya de noche van y vienen a su capricho entre los hombres acarreando penas a los mortales en silencio, puesto que el providente Zeus les negó el habla. Y así no es posible en ninguna parte escapar a la voluntad de Zeus. (*Trabajos y días*, vv. 94-106)

Si profundizamos un poco más en la figura de Pandora que vemos en *Saint Seiya*, advertimos que es un poco más compleja de lo que en un principio parece. Al principio, como ya se advirtió, es claramente una figura malvada e, incluso, desconfiada. Y una gran muestra de esto es lo siguiente: cuando Orfeo llega al Palacio de Hades, supuestamente con el fin de tocar para el dios su lira -aunque el verdadero propósito era el de vengarse por el engaño que hicieron en su contra, lleva, además, un cofre como “ofrenda” para Hades (repleto de flores pero escondidos entre ellas se encontraban Seiya y Shun, dos de los personajes principales que quieren derrotar al dios del inframundo, y que habían sido escondidos por el rodeo); ella desconfía de Orfeo y abre el cofre. Cuando ve que en él solamente se aprecian flores, no contenta con eso, agarra su tridente y clava varios golpes con él en el interior del cofre. Orfeo, en ese momento, no sabe si esos daños han dado muerte o no a sus dos amigos. Además, a pesar de que eso parece dejarla

contenta, no es así, ya que llama al Palacio, para que estén como auditorio de la música de Orfeo, también, a los poderosísimos tres jueces del inframundo: Minos, Aiacos y Radamantis.

No obstante, si avanzamos en la saga de *Hades*, y nos apartamos un poco de los capítulos del corpus que refieren exclusivamente al mito de Orfeo y Eurídice, y nos enfocamos en la saga de *Hades Elíseos* (la última parte de la saga de *Hades*), notamos una “humanización” en Pandora. Ella le advierte a Ikki, hermano de Shun y otro de los personajes principales de la historia, que él no puede atravesar el umbral hacia los Campos Elíseos (Hades se había llevado a Atenea a este lugar, en este punto del argumento), ya que su armadura no estaba bañada con la sangre de Atenea, como sí lo estaban las del resto de sus compañeros. En este punto, se revela que Pandora no posee una naturaleza divina (ver, no obstante, nota 21) y que por ende tampoco puede dirigirse hacia los Campos Elíseos. Sin embargo, y he aquí el *plot twist*²³ de Pandora, concede a Ikki permiso para ir a los Campos Elíseos, de la siguiente manera. Le entrega un collar que le había otorgado el propio Hades a ella, que le permitía desplazarse por cualquier parte del inframundo, a pesar de ser humana. Pandora se lo entrega a Ikki con tal de que la “vengue del Señor Hades” y, a continuación, ella recita un extenso parlamento, que merece ser transcrito:

Quiero que cumplas mi venganza, por favor, Ikki [...], por fin me di cuenta de la verdad. Hace trece años mi familia entera fue ejecutada por órdenes del terrible y sanguinario Hades [...]. El castillo de Hades que se encontraba en la tierra era en realidad el castillo de los Heinstein, el cual estaba rodeado por bosques y un hermoso lago. Ahí fue donde me crié. En aquella época, mi familia vivía de una manera alegre y tranquila. Mis padres siempre fueron cariñosos conmigo. Estábamos rodeados de muchos sirvientes. Gracias a eso, tuve una vida próspera, donde nunca me faltó nada, hasta que cierto día invoqué a los espíritus llenos de maldad [...]. Mi padre me tenía prohibido ir al fondo del jardín. Allí se encontraba una pequeña bodega donde se guardaban viejos utensilios. Esa puerta no se había abierto por más de doscientos años. Sin embargo, vi con mis propios ojos cómo el gran candado que tenía se abrió de la nada. Y como si un espíritu maligno me atrajera, entré a la pequeña bodega sin ningún

²³ “Giro de la trama”, en inglés.

problema. Ahí encontré una cajita sellada con un pergamino, el cual decía 'Atena'. Era tan ingenua que la abrí en cuanto la vi. Al hacer esto, comenzó el caos en el momento [...]. (*Saint Seiya*, 1986, *Hades Elíseos*, ep. 2)

En ese momento, y siguiendo con la analepsis, a la pequeña Pandora se le presentan los dioses Hipnos y Tánatos, y le dicen que dentro de poco el alma de Hades reencarnará “en su hermano menor”. Los dioses del sueño y de la muerte, prosiguen:

Escucha, Pandora, tu deber será proteger el alma del Señor Hades de cualquier peligro que se presente, hasta que llegue el momento. [...] Mientras eso sucede, te encargarás de proteger al Señor Hades [...], solo de esa manera obtendrás la vida eterna, serás inmortal. (*Saint Seiya*, 1986, *Hades Elíseos*, ep. 2)

Luego, continúa Pandora narrando ese momento:

Después de unos meses, mi madre tuvo un bebé. Se trataba de la reencarnación del Señor Hades. A partir de ese día, todos los miembros del castillo Heinstein, a excepción de mí, murieron sin motivo alguno: los animales, las personas, hasta las plantas se marchitaron. Al lucir desolado el lugar, el Señor Hades lo rodeó con su energía. Debido a eso, nadie se pudo acercar a él, ya que aquel que se atravesase a hacerlo moriría en cuestión de segundos. Así fue como surgió el castillo de Hades. (*Saint Seiya*, 1986, *Hades Elíseos*, ep. 2)

Más adelante, Pandora cuenta que ahora ha abierto los ojos, pero que en un principio:

Tanto los espectros como yo, creíamos que una vez que el Señor Hades gobernara la tierra, el lugar se convertiría en una utopía, y sus habitantes disfrutarían de la vida eterna, olvidándose de toda preocupación. Sin embargo, solo se trató de un engaño más creado por Hades. Si llega ese momento, probablemente él acabará con toda la familia que existe en la tierra, tal y como sucedió con mi familia. (*Saint Seiya*, 1986, *Hades Elíseos*, ep. 2)

Luego de esta “traición” de Pandora hacia Hades (por haberle entregado a Ikki el collar que le permitiría llegar a los Campos Elíseos y enfrentar allí al soberano del inframundo), Tánatos inmediatamente le da muerte. De esta manera, Pandora se “inmola” en pos de la justicia, constante que se da en

repetidas ocasiones en *Saint Seiya* y que se analizará en el apartado siguiente.

Es interesante notar cómo fue mutando la psicología de Pandora a lo largo de la trama, y con ella las perspectivas de la animación: desde una óptica lejana, fría, a un relato interior en primera persona, mostrando su interioridad y lo acontecido en su época de niñez, con su trágico suceso. Podemos advertir, también, una reescritura totalmente libre y ficcionalizada del mito de la “caja” de Pandora que nos cuenta Hesíodo.

Que sea una mujer (al igual que en la tradición judeocristiana) quien da origen al mal, es tema de otra investigación. Baste con advertirlo. El asunto aquí es saber por qué Kurumada utilizó a Pandora y no a la original Perséfone (también mujer). Posible respuesta: porque es más conocida y por ende más ‘consumible’; y para reforzar el fundamental recurso de “villano” que tiene prácticamente toda narración, ya que Pandora es universalmente la representación del mal.

Aceptación del final

Otro de los rasgos que llaman la atención del *animé* en relación al tratamiento del mito de Orfeo y Eurídice es lo que concierne a la acepción del rodopeo de su trágico destino. Incluso piensa que Hades es sabio y justo, en un primer momento, dado que le había dado la oportunidad de regresar a Eurídice a la vida (y de quedarse con ella en el Hades luego de no lograr la misión). Esto cambia cuando se entera de que en realidad el fracaso de su empresa (el de salir con vida de los infiernos junto a Eurídice) se debió no a un error propio, sino a un engaño perpetrado por los mandatarios del Averno. En ese momento, decide ayudar a los personajes principales (la misión de estos es derrotar a Hades con la armadura de Atenea), para ajusticiar al propio dios. Sin embargo, advierte, también, lo necio que había sido su anterior empresa. Lo expresa con mucho lirismo, así:

Ahora me queda todo claro. Eurídice, te amo. Incluso aquí en el infierno. Créeme Eurídice, te amo. Aunque tuve que traicionar a Atenea, deseaba tener tu alma de regreso, esa es la verdad. Sin embargo, cuando una flor muere, nunca vuelve a florecer. La gente, las aves, los insectos, incluso las estrellas que brillan intensamente... la vida ocurre solamente una vez. Por

eso es tan hermosa y preciada. ¿Comprendes, Eurídice? Estaba equivocado al querer traer a alguien de la muerte, me equivoqué al desear tal cosa. (*Saint Seiya*, 1986, *Hades Infierno*, ep. 4)

Luego de este emotivo momento, Orfeo “suelta” a Eurídice y ella puede estar en paz en el inframundo, al ver que su amado ha soltado esa carga de querer traerla de nuevo al mundo de los vivos. Un bonito guiño de *Saint Seiya* que muestra la transdiscursividad entre la animación japonesa y el mito grecolatino es la aparición de las *sakuras* o flores del cerezo en el momento de la muerte última de Eurídice. Como es sabido, estas flores simbolizan en Japón la belleza y el valor que la fugacidad de la existencia otorga a la vida.

A propósito de esta “romantización” del mito (ver nota 19), observamos algo muy similar en la historia novelada que de este mito hizo Isabel Barceló Chico, para la editorial RBA Coleccionables²⁴, en su *Orfeo desciende a los infiernos*. La historia novelada termina con Orfeo y Eurídice en los Campos Elíseos, de la siguiente manera:

Danzaba Eurídice en un prado cuajado de violetas silvestres y de iris. Sus pies delicados no pisaban la hierba y con el movimiento de las manos y los brazos removía un aire con aroma de rosas que se expandía por los campos Elíseos, el lugar donde residían las almas nobles. Orfeo la contemplaba con ojos amorosos mientras tañía la cítara y cantaba una alegre canción de primavera. Poco después llegó a los oídos y al olfato de ambos la súplica de Aristeo y los sacrificios que acababa de realizar para desagrararlos. Los esposos se miraron, sonrientes, y se dieron por satisfechos. Con su canto convocó Orfeo a las lluvias que hacen germinar la tierra, a las flores con los vientres preparados para engendrar un fruto. Tendió luego una mano hacia Eurídice y juntos entonaron una dulcísima melodía para llamar, a la vida y a sus labores, a las abejas. (p. 104)

Sucede que en el libro XI, de las *Metamorfosis*, Ovidio también idealiza el final entre los amantes y los ubica en los Campos Elíseos:

La sombra [por Orfeo] se introduce bajo la tierra y reconoce todos los lugares que con anterioridad había visto y, en su búsqueda por entre los campos de los piadosos, encuentra a Eurídice y la rodea con deseosos

²⁴ Grupo editorial propietario actualmente de Gredos.

brazos. Aquí pasean ambos unas veces con pasos juntos: otras él sigue a la que lo precede, otras él camina delante y ya seguro Orfeo se vuelve a mirar a su Eurídice. (XI, vv. 62-66)

Volviendo a nuestra fuente principal, *Saint Seiya*, notamos que, en el episodio 5 de *Hades Infierno*, una vez que Orfeo es derrotado y muere por manos de Radamantis²⁵, uno de los jueces infernales (y no por las ménades, como la tradición grecolatina más fuerte), en una especie de prolepsis de la animación, se los ve a Orfeo y Eurídice juntos y felices en un maravilloso *locus amoenus* que bien podrían ser, como en Ovidio, los Campos Elíseos. Además, Seiya, el personaje principal, con palabras muy emotivas y con lágrimas en sus ojos, explica el catasterismo²⁶ de la lira de Orfeo, de la siguiente manera: “Ahora se convertirá en una estrella, y solo tocará canciones de amor. Se dice que puedes oír la lira de Orfeo si escuchas cuidadosamente en dirección a su estrella, en el cielo del verano” (*Saint Seiya*, 1986, *Hades Infierno*, ep. 5). Orfeo, justo antes de morir, pronuncia las siguientes palabras: “Amigos, por favor, protejan a Atenea” (*Saint Seiya*, 1986, *Hades Infierno*, ep. 5).

La justicia es posiblemente el móvil, el eje transversal de todo *Saint Seiya*. Los caballeros son los “santos de la justicia y de la esperanza”. Y Atenea es la diosa que se encarga de que reinen la paz y la justicia en este mundo. Y los caballeros son los encargados de proteger a Atenea para que ella, a su vez, los proteja a ellos, quienes, a su vez, se encargan de combatir el mal. Es por esto, quizás, que la animación necesite de una némesis maligna y poderosa a quien vencer, y por lo tanto decida apartarse un poco del sentido mítico original, al menos en este punto. Sabemos que en la mitología griega Hades no es ‘villano’; simplemente es un dios que cumple una función, que a su vez le es destinada por las Moiras: conducir el inframundo. *Saint Seiya*, en tanto producto cinematográfico y de consumo, necesita una diada de buenos versus malos. La buena, entonces, es Atenea;

²⁵ En realidad, lo que ocurre es que se ‘inmola’: Orfeo se aferra al cuerpo del juez infernal y pide a Seiya que con su poder ataque a Radamantis en ese momento. El valor de dar la vida por la justicia es un eje central de toda la filmografía de *Saint Seiya*, y este tipo de acto concreto, en donde un personaje se aferra a otro para que un tercero pueda matar al enemigo, aun matando ambas vidas, es casi un *leitmotiv* en este *animé*.

²⁶ Se llama catasterismo a la transformación de un personaje de la mitología en una estrella o en una constelación.

el malo, Hades. Por eso es que Orfeo, a pesar de en un primer momento estar contento con este dios por dejarlo estar con Eurídice en los campos asfódelos, después cambia de parecer. El motivo que da el *animé* es, como se dijo más arriba, el engaño perpetrado por Pandora y el subsiguiente enojo de Orfeo. Y tiene mucho sentido. Pero el trasfondo es la necesidad de la existencia de Hades como némesis.

A propósito de la lira de Orfeo y de su posterior catasterismo, Ruiz de Elvira (1982), explica que la misma fue construida por Hermes y dada por este a Apolo. Tenía siete cuerdas en honor al número de las Pléyades. Apolo, más tarde, le otorga la lira a Orfeo y este le agrega dos cuerdas²⁷ más. En lo que respecta al catasterismo, Ruiz de Elvira coteja distintas fuentes: según Eratóstenes, las Musas enterraron los miembros de Orfeo, y, no sabiendo qué hacer con su lira, pidieron a Zeus que la catasterizase; según escolios de Arato de Solos, fue Museo quien pide a Zeus que la catasterice (las Musas le habían dejado a él la lira tras la muerte de Orfeo); según Higino, es Apolo el que pide esto a Zeus, por haber sido Orfeo un gran devoto suyo. En todos los casos, Zeus catasteriza la lira.²⁸

Otro catasterismo famoso, por ejemplo, es el de Hércules. “El Arrodillado” es una figura celestial que, según algunas interpretaciones, representa a Hércules en una postura de ataque contra un dragón, con su maza en la mano. Este catasterismo no encaja del todo con la idea de Hércules residiendo en el Olimpo tras su matrimonio con Hebe. Eratóstenes sugiere que la figura es una imagen de Hércules en el acto de matar al dragón, inmortalizando uno de sus trabajos. Sin embargo, Higino presenta varias otras teorías sobre esta figura, incluyendo que podría representar a Ceteo, Teseo, Támiris, Orfeo, Hércules luchando contra los Lígures, Ixión encadenado a una rueda, o Prometeo encadenado en el Cáucaso.²⁹

Conclusiones

²⁷ Aunque seguramente se trate de errores del continuista de la animación y no de un guiño a este tema, curioso es que la lira que toca Orfeo en el *animé* en algunos *frames* aparece con siete cuerdas, mientras que en otros aparece con ocho o con nueve.

²⁸ Ver Ruiz de Elvira, J. M. (1982). *Mitología clásica*. Gredos, pp. 481-482.

²⁹ *Ibidem*, pp. 471-472.

Dos milenios han transcurrido desde Virgilio y Ovidio hasta Kurumada. Diez mil kilómetros de distancia hay entre Roma y Japón. Ni el tiempo ni la distancia han sido impedimentos para que el mito permanezca en el recuerdo y no corra la misma suerte que Eurídice y se esfume por los aires: tal es la vigencia de los clásicos.

La saga de *Hades Infierno* del *animé* es una clara alusión (ya desde el título) al mito grecolatino. Entendemos cabalmente el intertexto siempre y cuando conozcamos el texto A, en este caso el mito de Orfeo y Eurídice puesto en la pluma de Virgilio y de Ovidio. También este *animé* es, por supuesto, hipotexto del mito, ya que no solo no es posible entenderlo debidamente sin la existencia del mito, sino que, aún más, ni siquiera existiría sin este.

Se puede concluir, entonces, en que es notable la transtextualidad existente entre los mitos de Orfeo y Eurídice y de Pandora con el *animé Saint Seiya*, ya que las fuentes grecolatinas se manifiestan de manera evidente en la serie japonesa. Sin embargo, existen diferencias considerables, siendo la principal la inclusión de Pandora en el *animé*, cuyo móvil haya sido, posiblemente, como se dijo más arriba, un mero producto de *marketing*; y también las distintas variantes que fuimos cotejando entre cada una de las fuentes: desde palabras (como hidro o serpiente), hasta genealogías (¿Apolo o Eagro, padre de Orfeo?), pasando por reescrituras completas del mito (como el caso de la “caja” de Pandora en Hesíodo versus el mismo mito en el *animé*), entre muchos otros ejemplos.

Los dos milenios de distancia entre Virgilio y Kurumada (y casi tres, si partimos de Hesíodo) no han impedido que el mito se esfumara, no; pero sí han alterado un poco las cosas: el mito ya no es una verdad absoluta sino ficción literaria; el mito ya no es algo sagrado sino un producto de consumo; el mito ya no es solo una tradición oral (como lo era en épocas del aedo Hesíodo) sino que está presente en múltiples discursos: desde la pluma de Virgilio hasta la animación oriental del siglo XX.

Referencias

- Apolodoro (2017). *Biblioteca* (M. Rodríguez de Sepúlveda, Trad.). Gredos.
- Barceló Chico, I. (2016). *Orfeo desciende a los infiernos*. RBA Coleccionables.

- Benavides, C. E. (2022). *La voz de lo Divino: Memorias, Musas e inspiración en la Grecia Antigua*. Mendoza: Jagüel.
- García Gual, C. (2003). *Diccionario de mitos*. Siglo XXI de España Editores.
- Graves, R. (2013). *Los mitos griegos*. Editorial Alianza.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Ediciones Paidós.
- Henrique, K. (s.f.). *Suki Desu*. Obtenido de <https://skdesu.com/es/anime-manga-producto-prometedor/>
- Hesíodo (2015). *Teogonía y Trabajos y días* (C. García Gual, Trad.). Gredos.
- Hesiod (1988). *Theogony & Works and days* (M. L. West, Trans. e Intro.). Oxford University Press.
- Kurumada, M. (Dirección). (1986). *Saint Seiya* [Animación]. Obtenido de <https://caballerosdelzodiaco.co/saga-de-hades/>
- Noël, J. M. (2003). *Diccionario de mitología universal*. Edicomunicación S.A.
- Ovidio (2003). *Metamorfosis* (5ta ed.). (C. Álvarez, R. Iglesias, Edits., C. Álvarez, & R. Iglesias, Trans.) Cátedra.
- Ruiz de Elvira, J. M. (1982). *Mitología clásica*. Gredos.
- Ruiz Gómez, N. L. (2004). La mitología griega en la identidad de género. *Revista Electrónica de Educación y Psicología*, 1(2), pp. 1-29. <https://www.studocu.com/pe/document/universidad-tecnologica-del-peru/ciencias-sociales/la-mitologia-griega-en-la-identidad-de-genero/110864743>
- Torrents, A. (2015). Ninjas, princesas y robots gigantes: Género, formato y contenido en el manganime. En *Con A de Animación* (Vol. 5, pp. 158-172). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Vicuña, J., & Sanz de Almarza, L. (1998). *Diccionario de los nombres propios debidamente acentuados en español*. Ediciones Clásicas.
- Virgilio (1990). *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*. (T. de la Ascensión Recio García, Ed., & T. de la Ascensión Recio García, Trad.) Gredos.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 229-252

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

RECEPCIÓN 17 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 22 MAY 2025

El vampirismo como ruptura del ideal femenino visto en *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872) y en su adaptación cinematográfica *La novia ensangrentada* (1972)

Vampirism as a Disrupter of the Feminine Ideal Seen in Sheridan Le Fanu's Carmilla (1872) and its Film Adaptation The Blood Spattered Bride (1972)

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.008>

Julieta Micaela Rios Maccari

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

julietar.maccari@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0001-5180-9163>

Resumen

El presente artículo propone un análisis comparativo de la novela inglesa de terror gótico *Carmilla*, escrita por Sheridan Le Fanu en 1872, y su adaptación filmica española *La novia ensangrentada* (1972), dirigida por Vicente Aranda. A partir de una búsqueda de antecedentes literarios e históricos se intenta reconstruir cómo Sheridan Le Fanu modeló la imagen de la vampira para la novela. Estos antecedentes son “Christabel” de Samuel T. Coleridge y las leyendas populares sobre la condesa Elizabeth Báthory. Además, se pretende estudiar qué componentes conformaban la mujer ideal en los respectivos tiempos de producción de las obras: la época victoriana en Inglaterra y la España de los 70. Una vez determinados estos componentes, se observa cómo se reflejan en las protagonistas: Laura en *Carmilla* y Susan en *La novia*. Luego, analiza cómo estos personajes femeninos se transforman por la influencia disruptiva del vampirismo y el lesbianismo que

les presenta Carmilla. Con respecto a la antagonista de estas dos historias, se observarán sus diferentes caracterizaciones: como un monstruo en la primera y como vengadora en su adaptación.

Palabras clave: vampirismo, lesbianismo, feminismo, terror gótico

Abstract

This article proposes a comparative analysis of the English novel of Gothic horror *Carmilla*, written by Sheridan Le Fanu in 1872, and its Spanish film adaptation *The Blood Spattered Bride* (1972), directed by Vicente Aranda. From a search for literary and historical background, try to rebuild how Fanu modeled the image of the vampire for the novel. These background are "Christabel" by Samuel T. Coleridge and popular legends about Countess Elizabeth Báthory. In addition, it is intended to study which components formed the ideal woman in the respective production times of the works: the Victorian era in England and the Spain of the 70s once these components have been determined, it is observed how they are reflected in the protagonists: Laura in *Carmilla* and Susan in *Bride*. Then, analyze how these female characters are transformed by the disruptive influence of vampirism and the lesbianism that *Carmilla* presents. With respect to the antagonist of these two stories, their different characterizations will be observed: as a monster in the first and as avenger in its adaptation.

Keywords: vampirism, lesbianism, feminism, gothic horror

Introducción

Cuando pensamos en literatura de vampiros, probablemente el primer nombre que surge en nuestra mente es el de *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Sin embargo, veinte años antes, en Inglaterra, Sheridan Le Fanu ya había publicado *Carmilla* (1872). Su breve novela gótica está protagonizada por mujeres que desafiaron los rígidos estándares sociales de la época victoriana. La obra sentó las bases de las historias de vampiros posteriores, como la ya mencionada *Drácula*. Cien años más tarde, en España, Vicente Aranda retomaría la historia de la vampiresa y la adaptaría a sus tiempos en *La novia ensangrentada* (1972). La película de horror expone las injusticias que sufren las mujeres en la sociedad y dentro del matrimonio.

Ambas obras fueron publicadas en dos sociedades distintas, con dos diferentes ideales de feminidad, ambos moldeados por el patriarcado. En el

siguiente artículo nos proponemos reconstruir esos ideales y analizar cómo las protagonistas interactúan con ellos. Además, observaremos cómo su ruptura refleja los terrores de sus épocas, encarnados en el personaje de Carmilla. Para mejorar nuestro entendimiento del monstruo indagaremos, de manera superficial, en sus antecedentes históricos y literarios. Así se podrá trazar una línea del tiempo que muestre la evolución del concepto de la vampira lésbica: desde su concepción hasta sus adaptaciones feministas posteriores.

***Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu.**

Análisis formal

Carmilla se publicó en Inglaterra por la revista *The Dark Blue* entre finales del 1871 y comienzos de 1872, en el apogeo de la época victoriana durante el romanticismo literario y el gótico tardío. Gracias a su extensa producción literaria, Sheridan Le Fanu es considerado “uno de los escritores referenciales de historias de fantasmas del siglo XIX, cuya influencia sería determinante en el desarrollo de este género y en la creación del vampiro en la literatura”. (Codesido Linares, 2024, p. 204).

El autor desafía a la sociedad victoriana retratando la liberación sexual femenina y para ello elige el género epistolar. En la novela la protagonista Laura escribe cartas para su doctor y para sí misma a modo de memorias recordando los terroríficos hechos que vivió hace ocho años. Codesido Linares expresa que este género narrativo permite “acentuar el tono íntimo en esta propuesta confesional [...] juega en favor del homoerotismo que, probablemente, se resistiría en mayor medida de ser elaborado en otro planteamiento narrativo.” (2024, p. 205). Asimismo, el tono de la narración le permite al lector confiar en los hechos vividos en primera persona por la narradora: “ahora le voy a contar algo tan extraño que tendrá que poner toda su fe en mi veracidad. Pero la historia no solamente es verídica, sino que yo misma fui testigo ocular”. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 17).

El carácter de novela epistolar será retomado más adelante por Stoker para su novela *Drácula*. Al ser uno de los primeros relatos de vampiros escritos, podemos identificar tópicos y supersticiones dentro de una estructura

propuesta por Sheridan Le Fanu que permanecen como fórmula hasta la actualidad en la ficción vampírica. Eestessm Párraga (2014) reconoce los siguientes elementos de la fórmula:

[...] desde la estructura interna en cuanto a los cuadros en los que se divide la acción (ataque, muerte/resurrección, caza/destrucción) hasta [...] la seducción, larga y plagada de detalles, de la víctima por parte del vampiro, la confusión entre sueño y realidad y el fracasado intento de hallar una explicación racional para los sucesos sobrenaturales acaecidos que, finalmente, pueden solventarse gracias al reconocimiento de los métodos del folklore tradicional del cazavampiros para reconocer, vencer y matar al monstruo. (p. 88)

Esta estructura está vinculada y se construye en función de retratar los miedos de la sociedad en distintos momentos históricos, lo cual constituye un rasgo distintivo del género de terror. En este caso particular, dicha cualidad se manifiesta en los temas abordados por la obra, como la sexualidad reprimida o el lesbianismo, que analizaremos más adelante. Además, el autor recurre a elementos estéticos característicos del terror gótico: los hechos se desarrollan en un entorno desolado, a menudo iluminado por la luz de la luna y rodeado de antiguas construcciones góticas, con la intención de envolver al lector en una atmósfera inquietante.

Argumento de la obra

Los hechos transcurren en Estiria, un país desolado con muy pocos habitantes. Laura la protagonista narra cómo vive en un antiguo castillo o *schloss* de arquitectura gótica. Tras la muerte de su madre vive con su padre, su nana, su institutriz y unos pocos sirvientes. El paisaje alrededor del castillo cuenta con una vasta vegetación que impide la presencia de vecinos en las proximidades. La residencia más cercana a la suya es el lejano castillo del general Spielsdorf, quien vive con su sobrina Bertha.

He dicho que el lugar es muy apartado. [...] el bosque que rodea nuestro castillo se extiende quince millas a la derecha, y doce a la izquierda. A unas siete millas en esa misma dirección, o sea a la izquierda, queda el pueblo habitado más próximo. Y a una distancia de aproximadamente veinte millas en sentido contrario se halla el más cercano castillo de alguna

importancia histórica, el del viejo general Spielsdorf. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 12)

Además, de la existencia de un pueblo habitado, pero alejado del castillo, Laura describe una antigua aldea abandonada. Allí se encuentran las ruinas de otro castillo que en otra época perteneció a la familia Karnstein.

Porque existe, a no más de veinte millas hacia el occidente, [...] una aldea abandonada con su diminuta iglesia, ahora desentejada, en cuya nave se encuentran las vetustas y enmohecidas tumbas de la aristocrática familia Karnstein, de un linaje ya extinguido, antiguos dueños del desolado castillo que, erguido en medio del bosque, contempla las silenciosas ruinas del pueblo. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 13)

Debido al aislamiento, Laura espera con ansias la visita de Bertha, la pupila del general Spielsdorf. Desafortunadamente, sus planes son cancelados por la inesperada muerte de la invitada.

Al poco tiempo, una joven y su madre sufren un accidente de carruaje cerca del castillo de Laura. La madre confía a su hija bajo el cuidado de la familia de Laura durante tres meses. La joven se presenta como Carmilla, parece ser miembro de la nobleza, pero se niega a dar detalles sobre su familia, su apellido o su procedencia. La joven trae consigo costumbres extrañas como cerrar con llave su habitación al dormir, levantarse después del mediodía y no comer alimentos sólidos. A pesar de sus encierros nocturnos, a veces se la veía caminando sonámbula por el jardín del castillo. También sufre de una fatiga que según Laura “[...] no era acorde con su estado mental. Siempre conversaba animadamente, y era muy inteligente” (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 37). La belleza y el encanto de Carmilla sopesan su rareza, de modo que se gana la confianza de todos en el castillo, especialmente la de Laura que ansiaba tener una nueva amiga.

Rápidamente esta amistad se tuerce cuando Carmilla confiesa sentir una atracción romántica hacia Laura. Este trato produce en la protagonista un conjunto de sentimientos opuestos:

Me sentí, como dijo, «atraída hacia ella». Pero había, al mismo tiempo, un elemento de repulsión. No obstante, en medio de esta ambigüedad de sensaciones, la atracción predominaba fuertemente. Ella captó mi interés, me conquistó. ¡Era tan bella y tan indescritiblemente encantadora! (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 31)

Sobre este tema Rebeca Escribano, alias La Insomne (10 de agosto de 2022), asegura que, si bien Laura se llena de confusión con estos tratos, no le impiden alejarse de Carmilla ni alerta a su padre sobre estos acontecimientos. Además, en ocasiones Laura también le responde con declaraciones de amor.

No es un dato menor que la llegada de Carmilla coincida con el fallecimiento de Bertha, quien, a su vez, resulta ser el paciente cero de una extraña “enfermedad mortal”. Esta afección comienza a propagarse entre las jóvenes del pueblo en un corto período de tiempo. La propia Laura empieza también a experimentar inquietantes pesadillas: en algunas ocasiones cree ver un enorme gato negro sobre su cama; en otras, el fantasma de Carmilla. Los sueños vienen acompañados por una sensación punzante, como el pinchazo de agujas bajo su cuello. A pesar del sufrimiento, Laura decide ocultar los síntomas a su padre.

A estos fenómenos se suma la entrega de un conjunto de retratos restaurados pertenecientes a la familia materna de Laura. Entre ellos, llama la atención uno en particular: un retrato fechado 170 años atrás, idéntico al de Carmilla y firmado con el nombre de Mircalla, condesa de Karnstein. A lo largo del relato, se irán acumulando pistas que permitirán a los personajes masculinos identificar a Carmilla como la misma Mircalla Karnstein, la vampira responsable de tantas muertes. Finalmente, el barón Vordenburg, un especialista en vampiros descubre la tumba de la vampiresa y se deshace de ella según el rito establecido, poniendo fin así a la maldición.

Al final del relato, Laura confiesa que, incluso ocho años después, la figura de la bella Carmilla sigue apareciéndose en sus recuerdos, tan ambigua como los sentimientos que despertaba en ella durante el tiempo que compartieron. “A veces aparece como la bella, lánguida, juguetona que conocí. Otras veces la veo como el brutal demonio de la capilla en ruinas” (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 102).

Antecedentes

En la literatura se pueden encontrar relatos de mujeres vampiras anteriores a *Carmilla*. Algunos de estos son *Deja a los muertos en paz* (1823), del

alemán Ernst Raupach y *La muerta enamorada* (1836), del francés Théophile Gautier. Sheridan Le Fanu propone su propia vampira, pero decide darle un giro para diferenciarla de las historias tradicionales. Si anteriormente las vampiras eran monstruosas amantes que vuelven de la tumba para atormentar a los hombres, en *Carmilla* sus víctimas van a ser las jóvenes inocentes.

Siguiendo las modificaciones de la fórmula tradicional, podemos encontrar los posibles antecedentes que inspiraron al autor para construir su novela. En primer lugar, se encuentra el poema gótico “Christabel” publicado en 1816 por el inglés Samuel Taylor Coleridge. A pesar de que Coleridge nunca usó el término “vampiro” en su poema, Marabotto (2012) le atribuye la distinción de ser el primero en introducir dicho monstruo a la literatura inglesa. A su vez, reconoce que “Christabel” fue esencial para la creación de obras literarias góticas de escritores como Mary Shelley, John Polidori, Bram Stoker, el propio Sheridan Le Fanu, entre muchos otros.

El poema de Coleridge comparte varias similitudes con *Carmilla*, tanto en la ambientación como en los personajes, la temática y la figura de su villana. Al inicio, se presenta un castillo donde viven una doncella, Christabel, y su padre, el barón Sir Leonine. La madre ha fallecido previamente, como en el caso de Laura. Una noche, mientras deambula por el bosque, Christabel se encuentra con una mujer muy bella que le pide ayuda: “Mi padre es de noble linaje, / y mi nombre es Geraldine: / cinco guerreros me secuestraron ayer por la mañana, [...] Extiéndeme tu mano (concluyó así), / y ayuda a una desdichada doncella a huir” (Marabotto, 2012, p. 35). Christabel la conduce entonces a su castillo y la invita a pasar la noche. Ya en el dormitorio, ambas comparten la cama, momento en el cual Geraldine hechiza a Christabel y le inflige un daño que no se describe explícitamente. Al amanecer, la huésped se muestra rejuvenecida, lo cual sorprende a Christabel, quien, sin recordar lo sucedido, se encomienda a Cristo: “Se levantó muy rápidamente, y rápidamente arregló / su cuerpo de doncella, y habiendo pedido / que Él, quien en la cruz gimió, / pudiera lavar sus desconocidos pecados [...]” (Marabotto, 2012, p. 65).

Al presentar a Geraldine ante su padre, Christabel sufre una violenta visión: “¡la visión del miedo, del tacto y dolor!” (Marabotto, 2012, p. 71),

probablemente un eco del hechizo sufrido durante la noche. Sin embargo, no puede alertarlo, ya que la magia la mantiene en silencio.

Es posible establecer un paralelo entre Christabel y Geraldine con la relación de Laura y Carmilla: la joven inocente frente a una figura femenina seductora y corruptora. Más adelante se revela que Geraldine también posee la capacidad de transformarse; en este caso, en un ser reptiliano: “¡y los ojos de la doncella se encogieron, cada uno se encogió hasta convertirse en el ojo de una serpiente!” (Marabotto, 2012, p. 83). Marabotto (2012) sostiene que Coleridge evitó detallar la naturaleza monstruosa y sexual de Geraldine para proteger su poema de acusaciones de indecencia. Por ello, los críticos han debatido acerca de la verdadera identidad de este personaje: ¿una vampira, una hechicera, un hombre disfrazado? Marabotto también sugiere que podría tratarse de una lamia, dada su asociación con el reptil (p. 13).

Otro elemento importante en ambas obras es la función de los sueños. En *Carmilla* los sueños son síntoma de la enfermedad de la vampira, en “Christabel” actúan como visiones que predicen la maldad de Geraldine. Los sueños como visiones son sufridos por Christabel desde que es hechizada, pero también los padece Bracy el bardo, quien actúa como ayudante del barón. En la visión de Bracy se presenta una paloma blanca llamada Christabel y una serpiente verde que se enrosca alrededor de su cuello, manifestando el ataque de Geraldine.

Lamentablemente, el poema de Coleridge quedó inconcluso, pero sin duda constituyó una importante fuente de inspiración para *Carmilla*. Aunque las similitudes ya mencionadas resultan tanto evidentes como numerosas, un análisis dedicado exclusivamente al poema podría revelar muchas más. No obstante, en el marco de este trabajo, corresponde abordar una segunda fuente de inspiración histórica para *Carmilla*: la condesa húngara Elizabeth Báthory.

Nacida en 1560 en el seno de la Monarquía de los Habsburgo, Báthory perteneció a una de las dinastías más poderosas de la región. Existen numerosas fuentes históricas sobre su figura, aunque ninguna ofrece una versión definitiva de su vida, su juicio o su muerte. Algunos historiadores incluso sostienen que fue víctima de una conspiración política

(Bartosiewicz, 2018). Como resultado, su figura amalgama en partes iguales hechos documentados y supersticiones. A continuación, analizaremos los elementos presentes en las leyendas orales sobre la condesa que Sheridan Le Fanu probablemente tomó como inspiración para construir su historia.

En la tradición popular, la condesa es conocida como la Blood Princess, debido a la creencia de que asesinaba a mujeres vírgenes para obtener su sangre y así conservar su juventud. Bartosiewicz (2018) explica que esta leyenda se ha transmitido oralmente durante siglos, hasta convertirse en parte del folclore europeo. Se decía que el linaje de Báthory era incestuoso, lo que explicaría la gran cantidad de afecciones fisiológicas y psicológicas presentes en su familia.

En Carmilla, de manera equivalente, se revela que la vampira y su víctima comparten el mismo linaje, descubrimiento que se produce a partir del hallazgo de los retratos restaurados. Otra similitud radica en la creencia de que la condesa era capaz de transformarse en distintas criaturas para atacar a sus víctimas, rasgo que también se encuentra en la figura de Carmilla. Asimismo, se decía que la condesa húngara protegía a ancianas curanderas por sus habilidades, lo que contribuyó a reforzar la imagen de su vinculación con la brujería. Este tipo de mecenazgo, sumado al rechazo de la nobleza católica hacia su fe protestante, pudo haber alimentado la hostilidad que finalmente derivó en su condena. Esta enemistad religiosa podría ser el origen del rechazo de Carmilla hacia el catolicismo y su asociación con la hechicería. Como señala Fajardo (2019): “Countess Karnstein, to maintain her façade, purchases ‘oblong slips of vellum, with cabalistic ciphers and diagrams upon them’ as an ‘amulet against the oupire’” (p. 304).

Acusada de hechicería, asesinato en masa y alta traición, Báthory fue juzgada culpable sin siquiera ser interrogada, y fue encerrada en su castillo hasta su muerte en 1614. Fajardo (2019) compara este destino con el de Carmilla, ya que ambas son acorraladas por una sociedad patriarcal y eliminadas como forma de erradicar sus poderes sobrenaturales, los cuales representan una amenaza para el orden establecido (p. 303).

Características de la vampiresa y la mujer ideal de la época victoriana

El personaje de Carmilla posee atributos que para la época contradecían todo lo que una mujer de bien debía ser. MacIntyre y Tommaso (2023) explican que las mujeres victorianas eran tratadas de forma dual, según la clase social a la que pertenecían. El principal interés para las mujeres de clase alta “era encontrar a un marido del mismo nivel social y criar a sus futuros retoños. Por otro lado, aquellas pertenecientes a una clase social más baja trabajaban en fábricas, lavanderías y en el servicio doméstico de otras casas” (p. 87).

Bornay (1990), por su parte, plantea que, al acceder a la clase burguesa, las mujeres fueron relegadas de los papeles que ocuparon tradicionalmente en otras épocas. Durante la revolución industrial las mujeres de clase media alta pasaron a depender económicamente de sus maridos. En este contexto, fueron adquiriendo cada vez más tiempo libre, debido a que los productos que antes ellas se encargaban de producir, como ropa o alimentos, ahora podían comprarse. Bornay analiza cómo estas mujeres se convirtieron en un objeto más delicado que un niño o que una flor, siendo obligación moral del hombre protegerla.

Una apariencia de debilitamiento físico, de vigor disminuido, casi de constante desmayo representaba para muchos el colmo de la feminidad, e incluso era el reflejo de la suma espiritualidad, de una «santa disposición del alma». Más y más, la mitología de la época empezó a asociar una vigorosa salud y energía con «peligrosas actitudes masculinas» (1990, p. 67)

MacIntyre y Tommaso (2023) exponen otras exigencias impuestas a las mujeres de la época: debían reprimir su deseo sexual, ya que una libido desatada se consideraba un síntoma de enfermedad mental. Ser madre y esposa era lo socialmente aceptado; en consecuencia, “la sociedad británica daba el valor a la mujer como procreadora, protegiéndola de todo riesgo y relegándola a una vida inactiva” (p. 89). Los roles de género podían resumirse, según las autoras, en “hombres autosuficientes y mujeres totalmente dependientes” (MacIntyre y Tommaso, 2023, p. 88).

A primera vista, Carmilla se presenta como una joven hermosa y delicada. Su supuesta madre, al dejarla al cuidado de Laura y su padre, explica que “la niña tenía una salud precaria, que era nerviosa, pero no sufría de ninguna clase de epilepsia” (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 27). La descripción física de Carmilla refuerza esta primera impresión:

Era más alta que el promedio de las mujeres, delgada, y de una maravillosa gracia en su porte. Aparte de que sus movimientos, que eran lánguidos – muy lánguidos–, no había nada en su figura que indicara invalidez. Su cutis era de un brillo muy rico, sus facciones pequeñas y bellamente formadas, sus ojos grandes, oscuros y lustrosos, sus cabellos, maravillosos. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 33)

Sus modales refinados y su aspecto distinguido sugieren que pertenece a una familia aristocrática con alto poder adquisitivo, lo que explica en parte la facilidad con la que las víctimas la acogen en sus hogares sin mayores cuestionamientos. Sin embargo, esta fachada se quiebra en momentos clave de la narración, especialmente durante las pasionales declaraciones de amor que Carmilla le dirige a Laura, y en sus misteriosas escapadas nocturnas. En esas escenas, adopta una actitud activa y dominante, más acorde con los roles tradicionalmente asignados a lo masculino. Esta contradicción entre rasgos considerados femeninos y comportamientos propios de lo masculino conduce a Laura a sospechar que Carmilla podría ser, en realidad, un hombre disfrazado. Tal vez esta hipótesis también sea un intento inconsciente de racionalizar su naciente atracción sexual por otra mujer, una posibilidad inaceptable en los términos de la moral victoriana:

En viejos libros de cuentos había leído sobre cosas de ese estilo. Qué tal si fuera un adolescente enamorado que se había metido en nuestra casa, disfrazado, para perseguir al objeto de su deseo con la ayuda de una vieja aventurera. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 36)

La Insomne propone que en la rebeldía de Carmilla existe una intención de desligarse de la separación tradicional entre lo femenino y masculino:

Carmilla vive completamente aparte de la esfera masculina, caminando bajo sus propias creencias de libertad femenina. Incluso su negativa de compartir con el resto el nombre de su familia o su “título ancestral” es

sólo un ejemplo de su resistencia a someterse a la autoridad masculina (10 de agosto de 2022).

Es posible que esta negativa también se deba a la necesidad de mantener su identidad en secreto, para no ser vinculada con las leyendas de vampirismo que los aldeanos propagan sobre su familia, los Karnstein. Así se genera un constante conflicto entre el expresar su verdadera naturaleza o mostrar solo lo que la sociedad espera de su feminidad para evitar las represalias.

Esta aversión entre Carmilla y la sociedad victoriana se extiende, según señala La Insmone (10 de agosto de 2022), a su antagonismo contra la iglesia. Esto se evidencia en el siguiente diálogo:

—Estamos en las manos de Dios —dijo mi padre—. Nada puede ocurrir sin su consentimiento, y todo terminará bien para aquellos que lo amen. Él es nuestro fiel Creador. [...]

—¡Creador! ¡Naturaleza! [...] Esta enfermedad que está invadiendo el país es natural. La Naturaleza. Todo procede de la Naturaleza, ¿no es así? Todas las cosas que hay en el cielo y sobre la tierra, y bajo la tierra, ¿no actúan y viven como la Naturaleza ha ordenado? Yo creo que sí. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 42)

La vampira se considera una fuerza de la naturaleza, incluso tiene la capacidad de transformarse en un gato negro y moverse como el viento. La transformación animal persiste en *Drácula*, aunque reservada solo a vampiros masculinos.

Para finalizar con el análisis de *Carmilla*, me gustaría enumerar las características de los vampiros que establece Sheridan Le Fanu a través de ella. No solo contradice la imagen tradicional que se poseía de una mujer, sino que además desmiente lo que popularmente se creía de los vampiros. Laura usa el relato de su experiencia para rectificar estas ideas erróneas, corroborando sus descubrimientos con una autoridad en el asunto, el barón Vordenburg.

En primer lugar, desmiente la idea de que los vampiros portan una palidez mortal. En la novela lucen como personas saludables al presentarse a los demás e incluso dentro de su tumba:

A pesar del siglo y medio que había transcurrido desde sus funerales, sus facciones llevaban la calidez de un ser vivo. Tenía los ojos abiertos y ningún hedor de cadáver emanaba del ataúd. [...] se apreciaba en la mujer una leve respiración y la acción correspondiente de su corazón. Sus miembros eran perfectamente flexibles, la carne elástica, y el cuerpo dentro del ataúd de plomo estaba inmerso en un baño de sangre de siete pulgadas de profundidad. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 97)

Carmilla descansa en su tumba sumergida en sangre; esto podría ser el motivo por el cual conserva su juventud y belleza a través de los años. Cabe recordar que una posible inspiración del autor fueron las leyendas sobre la condesa Elizabeth Báthory, de quien se decía que se bañaba en sangre con el mismo propósito.

En segundo lugar, los vampiros reales pueden salir de sus tumbas durante el día sin dejar huella. Este misterio podría explicarse por la capacidad de Carmilla de transformarse en gato o en espectro, habilidad que se manifiesta cuando atormenta a Laura en sus pesadillas y que permite también su fuga nocturna de habitaciones cerradas con llave. Además, en ocasiones, los vampiros experimentan una especie de pasión u obsesión amorosa hacia ciertas personas, como le sucede a Carmilla con Laura: “El vampiro no descansa hasta satisfacer su pasión y drenar toda la vida de su víctima tan ansiosamente deseada.” (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 100).

En el caso particular de Carmilla (o Mircalla), debe presentarse siempre con variaciones del mismo nombre. Puede alterar el orden de las letras para ocultar su identidad, pero no omitir ninguna. Laura y el barón también destacan su fuerza antinatural: “[...] su poder no se limita únicamente a su fuerza, sino que deja entumecido el miembro que agarra, del cual la persona sólo se recupera lentamente, o tal vez nunca.” (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 102).

Otra peculiaridad no verificada por Laura es que Carmilla parece no ser vulnerable a los rayos del sol, como sucede en las actuales historias de vampiros. Aunque sí tiene la costumbre de no salir en las primeras horas del día y es más activa durante la noche, cuando ataca a sus víctimas.

En cuanto a la eliminación de estas criaturas, una vez descubierta la naturaleza de Carmilla, los hombres se reúnen para realizar contra ella todas las prácticas tradicionales conocidas por el barón:

[...] en cumplimiento de las antiguas prácticas, levantaron el cuerpo y clavaron en su corazón una estaca con punta de lanza. Ante eso la vampiresa emitió un penetrante alarido como de una persona en su última agonía. Luego le cortaron la cabeza, y un tremendo chorro de sangre brotó de la garganta cercenada. Prendieron fuego a una pila de leña preparada para el evento, y en la hoguera quemaron el cuerpo y la cabeza hasta que no quedaban sino las cenizas, cenizas que fueron tiradas al río y llevadas por la corriente. (Sheridan Le Fanu, 2014, p. 98)

A pesar de todo, tras la muerte de Carmilla, ciertos indicios parecen indicar que la plaga de rebeldía femenina y negación a las autoridades masculinas que ella representaban estaban lejos de curarse por completo.

Laura, la corrupción de la mujer ideal

La protagonista de la historia, en oposición a Carmilla, ejemplifica el ideal romántico femenino de su época. Según Orozco Arias (s.f.), Laura es la representación de la joven encerrada en una torre. En este caso el encierro consiste en el bosque que la rodea y aísla. En vez de ser rescatada por un caballero llega Carmilla, de inigualable belleza femenina, pero con una actitud fuerte y decidida como la de un varón.

Laura es tan pura de espíritu que, durante la caza de Carmilla, es utilizada como carnada para atraerla. La caza es ejecutada por un grupo de varones conformado por su padre, el general Spielsdorf, el barón Vordenburg, un sacerdote y un leñador. De esta manera, Sheridan Le Fanu sugiere que “las relaciones lésbicas deben ser objeto de exterminio por parte del patriarca familiar.” (Codesido Linares, 2024, p. 210). El patriarca en este caso trabaja en colaboración con otras instituciones tradicionalmente masculinas: la iglesia, el ejército y la academia.

La colaboración de las distintas esferas se justifica porque la amenaza va más allá de la pureza y la vida de Laura. Los vampiros, como portadores de la muerte y la putrefacción, representan las enfermedades y plagas que afectan a la población y provocan innumerables muertes. Pero el rol de Carmilla en esta historia no se limita a ser solo un monstruo, sino que se extiende a su papel como amante. Las dos dimensiones de Carmilla, la patológica y la lésbica, se entrecruzan cuando consideramos que, durante

la Época Victoriana el lesbianismo y el deseo sexual desatado eran considerados enfermedades mentales.

En este caso, el lesbianismo es la peligrosa enfermedad de rebeldía que contraen las mujeres jóvenes y puras como Laura y debe ser exterminado por hombres valientes. La amenaza de la vampira lesbiana es tan grande que su persecución y exterminio a manos de los hombres está apoyada por la ley: “Mañana –le oí decir–, vendrá un hombre nombrado oficialmente para llevar a cabo una exhumación de acuerdo con la ley.” (Sheridan Le Fanu, 2014, p.96).

El barón Vordenburg explica cómo es que surge y se propaga la maldición o enfermedad del vampiro.

Una persona, más o menos mala, se suicida. Un suicida, bajo ciertas condiciones, se convierte en vampiro. El espectro visita a ciertas personas mientras duermen. Ellas se mueren, y casi invariablemente, dentro de sus tumbas, se convierten en vampiros. Tal fue el caso de la bella Mircalla, perseguida por aquellos demonios. (Sheridan Le Fanu, 2014, p.101)

Carmilla le expresa a Laura cómo seguirán juntas aún después de su muerte y una vez en ese estado ambas se expresarán con la misma pasión y violencia: “Y tú morirás, dulcemente morirás, en la mía. No tengo remedio. Como yo me acerco a ti, tú, a tu turno, atraerás a otros y conocerás el éxtasis de esa crueldad, que aun así es el amor.” (Sheridan Le Fanu, 2014, p.34).

Además del vampirismo como condición fisiológica, existe un factor psicológico en su contagio. Ya mencionamos que los sueños funcionan como síntoma de la enfermedad de Carmilla. La Insomne (10 de agosto de 2022) teoriza que las mujeres buenas atacadas por la vampira aún pueden resucitar, cambiadas en un ente de peligrosa rebeldía femenina, para continuar con el contagio. Laura podría revivir después de la muerte, ya que las huellas de Carmilla como amante, o como demonio, aún persisten en su cuerpo y mente: “Y con alguna frecuencia me he despertado súbitamente de mi ensueño al sentir el paso ligero de Carmilla entrando por el salón de estar.” (Sheridan Le Fanu, 2014, p.102). Es de suponer que estos “síntomas” son sufridos no solo por Laura, sino por el resto de las presas/amantes de Carmilla, tanto las vivas, como las que esperan para levantarse otra vez.

***La novia ensangrentada* de Vicente Aranda (1972), su contexto histórico**

La novela de Sheridan Le Fanu ha sido llevada al cine múltiples veces alrededor del mundo. En algunas ocasiones la sexualidad lésbica no se presenta de manera explícita, como sucede en *Vampyr* (1932) del director danés Carl Dreyer; o en *Et mourir de plaisir* (1960) del director francés Goger Vadim. Producciones más fieles a la novela original pueden ser *La cripta e l'incubo* (1963), película italiana dirigida por Camillo Mastrocinque; o la británica *The Vampire Lovers* de 1970 dirigida por Roy Ward Baker. *The Carmilla Movie* (2017) de Spencer Maybee es una película canadiense que traslada la historia a los tiempos modernos para un público más actual. Estos son solo algunos ejemplos; en otros casos podemos encontrar a Carmilla como un personaje secundario o como villana. Así sucede en *Vampire Hunter D: Bloodlust* (2000) película de animé japonesa o en *Lesbian Vampire Killers* (2009). Su legado ha sido tan amplio que ha alcanzado incluso formatos actuales, como la saga de videojuegos *Castlevania*, donde Carmilla es un personaje recurrente y uno de los enemigos a vencer.

Entre esta variedad de adaptaciones, nos centraremos en *La novia ensangrentada* (1972), del director español Vicente Aranda. El contexto histórico de su estreno coincide con los últimos años del régimen franquista y con el surgimiento en España de la segunda ola del feminismo. Durante la dictadura franquista, los derechos de las mujeres en materia de independencia económica, legal y sexual sufrieron un fuerte retroceso. Se impuso una imagen idealizada de la mujer, que debía ser ante todo “madre de la patria”:

Aunque en la dialéctica franquista la cabeza de familia sea el hombre, es la mujer -amante esposa y madre- la que tiene la responsabilidad teórica y real de llevar el hogar, de cuidar la familia y en la que se pone el foco de la moralidad. (Navarro Martín, 2024, p. 158)

Contraer matrimonio para la mujer significó ceder su autonomía económica y legal al marido. Grupo España (2011) expone que la legislación laboral en el franquismo impuso restricciones para desalentar a las trabajadoras. Algunas medidas fueron la obligación de un permiso marital para obtener o continuar con su trabajo; entregar una dote que premiaba a las mujeres

casadas para abandonar las fábricas; y retirar el plus familiar al marido cuya mujer permaneciera en su puesto de trabajo tras el matrimonio. La incapacidad de actuar de forma independiente se explayó a las tareas cotidianas. Las mujeres casadas debían obtener el permiso de sus maridos para abrir una cuenta bancaria, solicitar un pasaporte o validar cualquier tipo de contrato.

En numerosas ocasiones, las mujeres, recluidas en sus hogares e incapaces de valerse económicamente por sí mismas, sufrieron distintas formas de violencia por parte de sus maridos. Navarro Martín (2024) recopila entrevistas con experiencias matrimoniales de mujeres en esta época: “Algunas hablan con resignación de sus matrimonios, mientras otras mencionan la ‘suerte’ que tuvieron con sus maridos, si luego tuvieron una buena relación, o resaltan que ellos ‘les ayudaban mucho’.” (p. 159).

Codesido Linares (2024) sostiene que el género gótico suele resurgir con fuerza en momentos de crisis cultural. Esta afirmación permite pensar que Vicente Aranda recupera la figura de la vampiresa transgresora con una nueva intención: representar el deseo de liberación de las mujeres atrapadas en matrimonios opresivos.

Argumento y alteraciones de la historia original

La violencia de género dentro del matrimonio en *La novia ensangrentada* (1972) se manifiesta de forma explícita en las experiencias de la protagonista. Susan, una joven recién casada, se encuentra viajando con su marido (quien nunca es nombrado y figura en los créditos simplemente como “el marido”) y aún lleva puesto su vestido de novia. Durante una parada en un hotel, observa a una mujer que la vigila desde un automóvil, pero decide no comentárselo a su esposo. Mientras permanece sola en la habitación, imagina que un hombre la ataca y abusa de ella. Atemorizada, le pide al marido abandonar el lugar. La pareja se traslada entonces a una antigua mansión perteneciente a la familia de él, donde comenzarán su vida de casados.

En la casa los reciben una pareja de sirvientes junto a su hija Carol, una niña de doce años. La criada le comenta a Susan que tenga cuidado de no rasgar su vestido, ya que es de mala suerte. Irónicamente, unos minutos más tarde

en la habitación, su marido destroza el vestido para desnudarla y consumir el matrimonio. Hasta este momento Susan era virgen. En los días siguientes la pareja tendrá reiterados encuentros sexuales forzados por él. En una escena, Susan escondiéndose de su marido se encierra con llave en una jaula de palomas mensajeras, le ata la llave a una paloma blanca y la libera. Sin embargo, el marido entra de todas maneras forzando la cerradura y ella, resignada, se entrega a él.

La violencia sexual es evidente, la película evita cualquier interpretación romántica o positiva de estos actos. El hecho de que Susan se deshaga de la llave da a entender que no quiere ni disfruta los encuentros con su marido, probablemente ya no lo ama, si es que alguna vez lo hizo. La paloma blanca que suelta con la llave refleja su necesidad de liberarse de ese matrimonio. La violencia del marido no se limita al plano sexual; durante un paseo, por ejemplo, la “ayuda” a subir una roca tirándola del cabello y luego la deja caer.

En reiteradas ocasiones, Susan observa en el bosque que rodea la mansión a una mujer deambulando con un velo blanco que nadie más parece ver. Para recordarla, decide dibujarla en su tiempo libre. Un día paseando por el castillo Susan nota que solo están colgados los retratos masculinos de la familia del marido y le informan que los de las mujeres están guardados en el sótano. La niña Carol la acompaña a buscarlos y encuentran un gran cuadro sin rostro con el nombre de Mircalla Karnstein. La figura porta un puñal blanco en una mano y, en la otra, lleva anillos con las gemas orientadas hacia la palma, un detalle que más adelante cobrará importancia simbólica.

Para saciar su curiosidad, el esposo la lleva a conocer unas ruinas cercanas a la mansión donde está la tumba de Mircalla. Allí revela que fue la mujer de un antepasado suyo, pero que ella lo mató en la primera noche de bodas. Más tarde Carol le cuenta a Susan que el abuelo del marido fue quien mandó a guardar todos los retratos de las mujeres al sótano, debido a que descubrió que su esposa lo quería matar y le ponía veneno en la comida. Luego de ser descubierta la esposa escapó a París.

Una noche Susan se niega a dormir con el marido y es visitada en sus sueños por la mujer de velo blanco. Ella le entrega un puñal diciendo “es tuyo

ahora” (Aranda, 1972), seguidamente le muerde el cuello. La joven despierta asustada y gritando, su criada y el marido piensan que solo fue una pesadilla, pero Susan encuentra el puñal limpio sobre la cama. En otro sueño Susan asesina a su marido con el mismo puñal, ayudada por la mujer del velo. A pesar de los esfuerzos de la pareja por esconder el arma, por fuerzas invisibles el objeto siempre termina saliendo a la luz.

Similar a la obra original, el marido intenta explicar las visiones de Susan a través de una condición médica. En un intento por racionalizar lo que ocurre, el marido atribuye las visiones de Susan a una condición médica: el “complejo de Judith”, un supuesto trastorno que provocaría tendencias agresivas en mujeres tras perder la virginidad. Susan, al igual que Laura, experimenta sentimientos conflictuados sobre el amor, el sexo y el matrimonio. Aparece aquí el personaje del médico, que al igual que el marido no tiene nombre. Él afirma que Susan no parece sufrir síntomas de ninguna enfermedad conocida.

Más adelante, el esposo esconde de nuevo el puñal en una playa y allí encuentra una mujer desnuda enterrada en la arena. Decide rescatarla y llevarla a la mansión. La mujer se presenta como Carmilla y dice no recordar su apellido ni su procedencia. Mientras la misteriosa mujer se hospeda en la mansión, Susan descubre que usa anillos iguales al retrato del sótano. Al comparar el rostro de Carmilla con los dibujos que hizo de la mujer del velo, Susan sospecha que son la misma. Aquella mujer que apareció en sus sueños y que ahora ha venido a matar a su marido. El marido ignora sus advertencias y Susan le confiesa que lo odia desde el primer día de casados “Yo no te amo, yo te odio. Te odio a pesar mío desde el momento en que tocaste mi cuerpo por primera vez. Por eso tengo miedo” (Aranda, 1972). La creciente distancia con su marido lleva a Susan a encontrar consuelo en Carmilla, con quien forma una estrecha amistad.

Un día Carmilla desaparece, desatando comportamientos extraños en Susan, como sonambulismo, brotes psicóticos o conductas autolesivas con el puñal. Por recomendación del médico, llama a un psiquiatra y le comenta sus sospechas de que su mujer ha sido víctima de una vampira, fundamentadas en el parecido de Carmilla a aquel cuadro del sótano. Sus dudas se confirman cuando un cazador sin nombre le cuenta al marido que durante una noche en el bosque vio a Carmilla mordiendo a Susan en el

cuello. Además, le comenta que “aullaban como animales en celo”. Esta asociación entre la vampira, la naturaleza y lo animal remite a la figura de Carmilla en la novela original.

Es entonces cuando el marido decide encargarle al cazador la misión de seguir a Susan durante sus noches de sonambulismo, sospechando que de esta forma podrían dar con el paradero de Carmilla. Susan camina en la noche hasta llegar al bosque donde se reúne con Carmilla. Juntas van a la tumba de Mircalla. Allí, con el cazador como testigo, las mujeres hacen un ritual para poder seguir unidas después de la muerte.

De esta forma el marido confirma sus sospechas y decide visitar la tumba de Mircalla. Allí encuentra a Carmilla descansando en su ataúd y al revisar sus dientes halla los típicos colmillos del vampiro. La noche siguiente Susan toma el puñal blanco y sin provocación apuñala a su psiquiatra. La misma Carmilla aparece entonces para ayudarla con su crimen. Posteriormente se tornan contra el marido quien logra escapar. Inmediatamente después, en el bosque ambas encuentran y asesinan al cazador.

Al otro día, bajo la seguridad del sol, el marido visita la tumba de Carmilla con la intención de asesinarla. Allí la encuentra durmiendo con Susan, quien ya completó su transformación en vampira. Están desnudas en el mismo ataúd. Les dispara a ambas y consumada la violencia, aparece la pequeña Carol, portando los característicos anillos de Carmilla/Mircalla. Tras mostrar una herida de colmillos en el cuello, la niña le advierte que ambas volverán a alzarse, porque ahora ninguna de las tres puede morir. Sin dudarlo el marido le dispara a la niña, para luego tomar el infame puñal y clavarlo en el pecho de Carmilla. Antes de finalizar la película se presenta un titular de diario informando que un hombre mató y les sacó el corazón a tres mujeres.

Susan y Laura, víctimas distintas

Los personajes sufren modificaciones con respecto a la historia original. La más notable es la de Susan. La protagonista difiere con su análogo de la novela en la medida que cumple un rol más activo. Para empezar, Susan posee un medio propio de expresión artística y personal, el dibujo. A lo largo de la historia a modo de pasatiempo retrata a los que la rodean: su marido, a Carol y a Carmilla. Gracias a este talento Susan identifica a Carmilla como

vampira rápidamente al compararla con los retratos que hizo de la mujer de sus sueños. Por otro lado, a su equivalente literario, no le conocemos ni el más nimio pasatiempo. Son su padre y los demás hombres quienes resuelven el caso, mientras mantienen a Laura desinformada contra su voluntad.

El conflicto con los hombres es un elemento compartido por ambas mujeres. Susan sufre los maltratos físicos y sexuales de su marido, pero lejos de someterse él, emite fuerte y claro su descontento y hasta llega a resistirse. Laura, por su parte, enfrenta las imposiciones sociales masculinas con resignación.

El primer paso en la revelación de la identidad de Carmilla (la aparición de los cuadros restaurados) le llega a Laura por azar. En cambio, es Susan quien descubre los retratos. Al enterarse de que solo los cuadros de las mujeres han sido ocultados, reclama que sean traídos a la luz, exigiendo “su reivindicación, por muertas que estén” (Aranda, 1972).

Las transformaciones vampíricas de ambas jóvenes también difieren. Laura nunca culmina su cambio monstruoso, mientras que Susan es asesinada debido a este. Esta transformación es un punto crucial en la narrativa de *La novia* y va acompañada de cambios de comportamiento y de aspecto. Al comienzo viste colores pasteles y blancos, prendas manga larga con cuellos altos y recoge su cabello. Luego sus ropas comienzan a ser de colores vibrantes con escotes provocadores e incluye accesorios como collares y los característicos anillos con gemas asociados a las vampiras. Su comportamiento se torna violento y hasta intenta asesinar a su marido abusador. Puede darse una lectura de esta transformación como un proceso de empoderamiento.

De esta forma, Carmilla se vuelve para Susan una influencia libertadora. Es la oportunidad de deshacerse de su marido y huir juntas donde no deben seguir ningún mandato social. Para tal fin decide dejar de ser la esposa ejemplar y gracias a su disposición proactiva puede efectuar su escape. “Aranda explora la ambivalencia entre la sumisión y la violencia en el personaje de Susan, quien, a pesar de su docilidad inicial, se revela como alguien capaz de una violencia letal” (Codesido Linares, 2024, p. 213).

La promesa de las esposas vampiro

En el filme, los personajes repiten relatos populares que parecen indicar que Carmilla ha vivido entre la mansión y el pueblo durante generaciones. En primer lugar, la leyenda de la novia Mircalla Karnstein, a quien encontraron muerta y cubierta de sangre luego de haber asesinado a su marido en la noche de bodas. Se dice que esperaron dos años para enterrarla y aún conservaba su belleza intacta y calor en el cuerpo. Luego conocemos la historia del abuelo del marido de Susan, quien descubre que su esposa lo quería envenenar. En un cofre el marido encuentra el rostro perdido de la pintura de Mircalla junto con un frasco de veneno. Suponemos entonces que la mujer de la leyenda más antigua y la del abuelo son la misma, que ahora vuelve a presentarse ante Susan.

Los acontecimientos demuestran que la violencia en el matrimonio de Susan y su marido son la última instancia de un ciclo. Carmilla aparece como una constante vengativa contra los hombres que participan en él. “La lucha de géneros se proyecta hacia el pasado y hacia un patrón que se repetirá en el futuro, como lo señala el personaje de Carol al final de este relato: «volverán... no pueden morir»” (Codesido Linares, 2024, p. 212). La inmortalidad de Carmilla y sus constantes atentados contra maridos expresa la continuidad de una necesidad femenina de escapar por cualquier medio de la violencia de género. A pesar de los intentos del marido por matarlas, con la transformación final de la pequeña Carol y la promesa del retorno de ambas “novias ensangrentadas” el ciclo parece incapaz de romperse por la fuerza de las armas.

A diferencia de *Carmilla*, el marido carece del conocimiento y experiencia del barón Vordenburg, y falla en eliminar correctamente a las vampiras. El acto de arrancarle el corazón a las tres mujeres no resulta de un ritual o saber antiguo, sino de un impulso violento. Quizás pensando que sin corazón ellas no podrán amarse después de la muerte. Sin embargo, es en vano pensar que así puede acabarse con un patrón que empezó de la misma forma: con la violencia desmedida de los hombres hacia las mujeres.

Conclusiones

El terror gótico es un género que permite visibilizar aquello que ha aterrorizado a distintas sociedades a lo largo de la historia. Como menciona Codesido Linares, vuelve a surgir en momentos de mayor crisis cultural. En la novela inglesa *Carmilla* (1872) la intención de Sheridan Le Fanu es aterrar a sus lectores proponiéndoles una situación en la que sus valores sociales sobre la feminidad se pongan de cabeza. Para ello crea el desafiante personaje de Carmilla, la vampira que entre las sombras se opone a las normas, mientras “corrompe” a las jóvenes apropiadas y educadas. El personaje de Carmilla es un monstruo que contagia rebeldía y lesbianismo. Era una amenaza que los hombres victorianos debían eliminar para proteger la vida y la decencia de sus hijas.

La breve novela se convirtió en un modelo a seguir para todo escritor de terror. Estos escritores toman cualidades del monstruo extraídas de la obra. Aunque figuras como Geraldine o la condesa Elizabeth Báthory la preceden, fue Carmilla la que consolidó la imagen del vampiro femenino en el imaginario popular, una imagen que Drácula masificaría más tarde. Las instrucciones sobre cómo matar a un vampiro, la carga erótica de sus ataques y su capacidad de influir en los sueños de las víctimas son elementos fundacionales de la literatura vampírica. La diferencia esencial radica en la perspectiva femenina y lésbica que Carmilla hereda de sus antecesoras.

Cien años después de su publicación, en España, Vicente Aranda adapta esta historia a su actualidad en *La novia ensangrentada* (1972). En este caso el género gótico vuelve y se transforma para abarcar nuevos tipos de miedos, propagados entre denuncias de un incipiente feminismo y el final del franquismo. Entre ellos están el miedo de los hombres a sus mujeres vengativas y el miedo de las mujeres a sus maridos despiadados. En este contexto, Carmilla vuelve en representación de las mujeres que sufren y han sufrido durante generaciones e intentan romper este patrón.

La recepción de *La novia* indica que, a pesar de su monstruosidad, o quizás gracias a ella, Carmilla ha pasado a representar una idea positiva. Esta interpretación se vuelve cada vez más popular, aunque no haya sido estrictamente la pensada por Sheridan Le Fanu. En un mundo con creciente

preocupación por la violencia contra las mujeres, la promesa final de Carol implica dos verdades relevantes: en primer lugar, la naturaleza de la mujer vampira y rompedora de estándares es contagiosa; en segundo, las huellas que deja en otras mujeres no pueden limpiarse con el fuego de los hombres.

Referencias

- Aranda, V. (director). (1972). *La novia ensangrentada* [Película]. Morgana film.
- Bartosiewicz, A. (2018). Elisabeth Báthory—a true story. En *Przegląd Nauk Historycznych* (pp. 103-122). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=747804>
- Codesido Linares, V. (2024). La evolución de un mito en las adaptaciones de *Carmilla*, escrita por Sheridan Le Fanu (1872): “La novia ensangrentada” (Vicente Aranda. 1972) y “The Carmilla Movie” (Spencer Maybee, 2017). *Trasvases Entre La Literatura Y El Cine*, (6), 203–222. <https://doi.org/10.24310/tlc.6.2024.18228>
- Eestessm Párraga, G. (2014). La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 32, 83-93. https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.47140
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Cátedra. <https://archive.org/details/las-hijas-de-lilith-erika-bornay/page/n7/mode/2up>
- España, G. (2011). *Historia del feminismo en España*. [Trabajo del Master de Empoderamiento y Liderazgo en los Proyectos de Desarrollo, Fundación Mujeres] <http://www.nawey.net/wp-content/uploads/downloads/2012/05/Historia-del-feminismo-en-España.pdf>
- Fajardo, T. (2019). The Bloodlust of Elizabeth Báthory: From the Brothers Grimm to American Horror Story. En F. T. Barbini (Ed.), *A Shadow Within: Evil in Fantasy and Science Fiction* (pp. 296-314). Academia Lunare. <https://repository.falmouth.ac.uk/3258/1/Evil%20Proof%203-4.pdf>
- La Insomne. (10 de agosto de 2022). Lesbianismo, feminismo y vampirismo en *Carmilla*, la obra de Sheridan Le Fanu. *Momoko*. <https://momoko.es/miscelaneo/lesbianismo-feminismo-y-vampirismo-en-carmilla-la-obra-de-sheridan-le-fanu>
- MacIntyre, C., Tommaso, L. (2023). Almas encerradas, cuerpos al desnudo: sexualidad, erotismo y feminidad en la edad victoriana. *Escritos*, 31(67), 76-95. <http://doi.org/10.18566/escr.v31n67.a05>
- Marabotto, E. A. S. (2012). *Christabel: un poema gótico de S.T. Coleridge* [Disertación doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Traducción_comentada_de_\"Christabel\"_un_poema_gótico_de_S.T._Coleridge.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Traducción_comentada_de_\)
- Navarro Martín, L. (2024). La casa soñada: el ideal doméstico y femenino en la España de los años sesenta y setenta. *Res Mobilis*, 13(18), 155–174. <https://doi.org/10.17811/rm.13.18.2023.155-174>
- Orozco Arias, A. (s.f.). *Carmilla: mujer fatal y vampiresa*. *Letras Hispánicas UDG*. https://www.academia.edu/7136355/CARMILLA_MUJER_FATAL_Y_VAMPIRESA
- Sheridan Le Fanu, J. (2014). *Carmilla*. ELIBROS EDITORIAL. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/103.%20Carmilla.pdf



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 253-264

ISSN 0556-6134, EISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 05 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 22 MAY 2025

El concepto de lo habitable a partir de la relación con el cine mudo en “El vampiro” de Horacio Quiroga

*The Concept of the Inhabitable from the Relationship with Silent Film
in "El vampiro" by Horacio Quiroga*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.009>

María Laura Yacono

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

laurayacono07@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0004-4540-9261>

Agostina Babugia

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

agostinababugia198@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0007-6207-3351>

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar el concepto de lo habitable, a partir de la relación con el cine mudo, en el cuento “El vampiro”, de Horacio Quiroga, en el cual se evidencia, también, el tributo que el autor hace al cine mudo, en momentos en que está siendo sustituido por el sonoro. En el corpus analizado, se refleja de manera clara la estrecha relación que la crítica ha visto entre cine y literatura a comienzos del siglo XX. Tanto en las publicaciones que el autor hizo en revistas como en sus cuentos de la época, se puede apreciar el amplio conocimiento que Horacio Quiroga tenía de la fotografía y de los aspectos relacionados con el cine. Ese conocimiento se

refleja, en “El vampiro”, a partir de la importancia narrativa que adquiere uno de sus personajes, el espectro de una actriz, en relación con la fotografía y el cine.

Palabras clave: cine mudo, Horacio Quiroga, El vampiro, lo habitable

Abstract:

In this article we propose to analyse the concept of the inhabitable, based on the relationship with silent film, in the short story “El vampiro”, by Horacio Quiroga, in which the author's tribute to silent film is also evident at a time when it is being replaced by sound. In the corpus analysed, the close relationship that critics have seen between cinema and literature at the beginning of the 20th century is clearly reflected. Both in the author's publications in magazines and in his short stories of the period, we can appreciate Horacio Quiroga's extensive knowledge of photography and aspects related to cinema. This knowledge is reflected, in “El vampiro”, in the narrative importance that one of his characters, the spectre of an actress, acquires in relation to photography and cinema.

Keywords: silent film, Horacio Quiroga, El vampiro, inhabitable

Introducción

Mercedes Clarasó, en su artículo “Horacio Quiroga y el cine”, no solo afirma la existencia del interés que sentía el autor por el cine, sino que lo describe como muy entusiasta y preocupado por este tema (1979, p. 613). Coincide con ella Soledad Quereilhac (2015) al afirmar que Quiroga tenía una gran capacidad de crítico cinematográfico, lo que queda probado en la publicación de varios artículos escritos por él mismo en revistas de la época, como *Caras y Caretas*, a partir del año 1919 o *Atlántida*, de 1922.

Esta característica del autor la vemos también reflejada en “Horacio Quiroga, crítico de cine” de Carlos Dámaso Martínez (2010) y en “Tecnología y secularización en algunos relatos de Horacio Quiroga” de Laura Utrera (2009), quien, además, aborda el tema en “Horacio Quiroga y la imagen fotográfica: una lectura de los relatos ‘El retrato’ y ‘La cámara oculta’” (2010). En el mencionado ensayo, la autora escribe sobre la habitabilidad, concepto que abordaremos a partir de la trascendencia por la fotografía y cómo se encuentra presente en el cuento.

La relación entre cine y fotografía es importante al momento de analizar el cuento ya que ambos elementos se hacen visibles en la obra y son fundamentales en el cine silente y, desde esta órbita, cobrará sentido el término de lo habitable. Por lo dicho, pretendemos explicitar la relación de lo habitable y el cine mudo en “El vampiro”, de Horacio Quiroga, un cuento de 1927, publicado en su libro *Más allá*, de 1935. Estos años corresponden a un periodo en el cual el cine mudo está llegando a su fin para dar paso al sonoro.

Horacio Quiroga, la fotografía y el cine

Es conocida la atracción de Quiroga por el cine y por la fotografía. Como sostiene Laura Utrera:

La incidencia de la imagen técnica en la vida literaria de Horacio Quiroga devino de su afición primera por la fotografía y más tarde, por la del cinematógrafo, de la que sustrajo un nuevo imaginario revelado y mostrado en la escritura de notas críticas sobre cine (1918-1931) publicadas en *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Atlántida* y *La Nación*, y de los relatos ‘Miss Dorothy Phillips, mi esposa’ de 1919, ‘El espectro’ de 1921, ‘El puritano’ de 1926 y ‘El vampiro’ de 1927. (Laura Utrera, 2010, pp. 125-126)

A través de la fotografía, Quiroga pudo fijar la realidad y, una vez perpetuada allí, observarla con el propósito de darle vida, es decir, contarla, escribirla, pero no se limitó a su calidad de fotógrafo, sino que, más tarde, quedó compenetrado con la creación cinematográfica, y en especial, con el cine mudo. Utrera afirma que, en 1931, en una nota titulada “El cinematógrafo” que Quiroga escribe para el diario *La Nación*, el escritor sostiene: “La vieja fotografía también guarda una imagen imborrable de las cosas; pero ella sólo reproduce un *instant*, en tanto que el cinematógrafo nos enseña una serie viva de ellos, con su movimiento, su perspectiva, con los dolores y las alegrías de los personajes” (1997: 373), de allí que el concepto de arte para Quiroga estará asociado a ese cine mudo de los años veinte (127), idea que plasmará en sus narraciones posteriores y en sus críticas de cine. Dámaso Martínez sostiene, al respecto, cómo el escritor analiza las películas desde su experiencia de narrador y se convierte en uno de los primeros críticos de cine del país.

Después de la Primera Guerra Mundial, el cine mudo, que ha venido evolucionando desde la creación de los hermanos Lumière, llega a alcanzar un gran desarrollo en los Estados Unidos y en la década del veinte se impone a nivel internacional. [...] El sistema de los géneros ya está configurado en el cine de estos años: el melodrama, la comedia sentimental, el drama épico histórico, el western, la historia de *gánsters* y la comedia humorística. Este es el cine que llega a Buenos Aires —como a todo el mundo— y va a ser el que Quiroga tendrá que comentar en sus escritos periodísticos. [...] Quiroga analiza estas películas desde su experiencia de narrador. Sus convicciones estéticas de la literatura serán fundamentales para ir estableciendo ciertos parámetros interpretativos de la imagen en movimiento, pero no se convertirán en un corsé que le impidan comprender las especificidades del lenguaje cinematográfico. En las notas que aparecen en *Caras y Caretas* y en *Atlántida*, su concepción del cine se va a ir exponiendo fragmentariamente; y, de un modo implícito, se transmite en los comentarios críticos sobre los estrenos de películas, en las notas donde habla de la actuación de actores y de las más celebradas estrellas de la época. Quiroga es de este modo uno de los primeros críticos de cine en el país y realiza su aprendizaje en la creación de cada artículo. Su escritura es esencialmente periodística, clara, concisa, irónica y muchas veces apela a la ficción para desarrollar una idea o cuando resume los argumentos de un filme. (2010, p. 11)

En un artículo publicado por Quiroga titulado “Los intelectuales y el cine” en la Revista *Atlántida* (1922), el autor, a lo largo del texto, no solo defiende al cine de los intelectuales de la época que no se han sentido atraídos por el mismo, sino que lo galardona con palabras prometedoras y entusiastas. Lo describe como “una nueva escuela, un nuevo rumbo [...] está mucho más cerca de seducirle que desagradarle” (p. 43).

La sugestión que mantuvo el autor por la fotografía y el cine se entremezcló encontrando su punto máximo en el cine mudo, puesto que este le ayudaría al realismo de sus narraciones. Una tras otra se suceden las imágenes, como una superposición fotográfica, quedando así definida, exactamente, una película muda.

Lo habitable en “El vampiro”

Laura Utrera (2010) hace mención del cambio que tuvo Horacio Quiroga cuando llegó a la selva misionera como fotógrafo, acompañando a Leopoldo Lugones en un relevamiento de las ruinas jesuíticas:

En 1903, Quiroga –recién llegado a Buenos Aires– fue invitado por Leopoldo Lugones a participar como fotógrafo de una expedición que le encargó el Ministerio de Instrucción Pública hacia las ruinas de San Ignacio. Sus biógrafos cuentan que una vez instalado en la selva misionera adoptó las cualidades de una figura selvática. Quiroga [...] experimentó una suerte de mimetismo con el paisaje que hizo que abandonara su atuendo y que tomara el aspecto de un habitante del lugar. Hubo en Quiroga una mutación, hubo una metamorfosis que, motivada por el paisaje, la naturaleza y la realidad misionera, le confirió el deseo impulsivo de habitar la naturaleza. Las imágenes fotográficas de Misiones le despertaron una sensación de familiaridad, de reconocimiento, en la que logra descubrir un lugar donde “vivir intensamente” [...]. Y entonces, la selva misionera se convierte en el espacio esencialmente imaginario para la concepción ficcional de Quiroga. (p. 126)

Gracias a su atracción por la fotografía, Quiroga se fascinó con el paisaje misionero y quiso permanecer allí para convertirlo en su territorio literario y fotográfico; es decir, para habitarlo.

En su artículo, Utrera cita a Roland Barthes e introduce la idea de habitabilidad:

Barthes analiza una fotografía de La Alhambra, que lo impresiona debido a su deseo de ‘habitabilidad exultante’, y sostiene que las fotografías de paisajes deben ser ‘habitables’ y no ‘visitables’ [...] Podemos pensar, entonces, que Quiroga experimentó este deseo de ‘habitabilidad’ que, como pulsión materna, incide en su decisión definitiva, no sólo la de vivir en Misiones sino más bien la de escribir sus mejores cuentos. Ciertamente, existe una imprecisión en el término ‘decisión’ en lo que respecta a la escritura como expresión y en efecto, lo más correcto sería decir que el deseo de ‘habitabilidad’ le permite a Quiroga establecer un nuevo lugar en la literatura argentina y latinoamericana. (2010, pp. 126-127)

A partir de esta idea de habitabilidad, podemos afirmar que, en Quiroga, más allá de lo expuesto sobre su necesidad de habitar Misiones, hay un

impulso aún más profundo: el de habitar cada fotografía observada por él. Esto tiene una estrechísima relación con el cine mudo; es decir, en esa superposición de imágenes -o, dicho de otro modo, en el pasaje de fotografías- la vida de cada una de esas imágenes adquiere una importancia mayor. Ya no se trata de un instante o retazo de vida captado, sino de una secuencia de instantes que son narrados, conformando una película. Que esa imagen sea habitable quiere decir que el autor permanece en ella y lo lleva, movido por su amor al cine, a poder explotar las posibilidades narrativas de la captación de imagen fotográfica.

Esta idea de lo habitable se plasma en “El vampiro” a través de distintos elementos que surgen de la estrecha relación entre lo fotográfico y lo cinematográfico: el concepto del cine mudo como sucesión de imágenes y su relación con la vida; los aspectos técnicos relacionados con lo cinematográfico, como los llamados rayos N1; la importancia del maquillaje en los actores en relación con la luz y la idea de la actriz que puede, como espectro, habitar nuestro mundo fuera de la pantalla.

En primer lugar, esta idea de que una fotografía refleja un momento de la vida y de que impone cierta idea de lo real, se puede ver en la alusión que hace Quiroga en el cuento, precisamente, cuando el fotógrafo, encerrado en el cuarto oscuro o laboratorio fotográfico, espera que la foto sea revelada, contemplándola hasta verse la imagen final: “Encerrarse en las tinieblas con una placa sensible ante los ojos y contemplarla hasta imprimir en ella los rasgos de una mujer amada, no es una experiencia que cueste la vida” (p. 20). Más adelante: “[...] Y prosigo, señor Grant: ¿Sabe usted lo qué es la vida en una pintura, y en qué se diferencia un mal cuadro de otro? El retrato oval de Poe vivía, porque había sido pintado con ‘la vida misma’” (p. 21).

En este sentido, el pasaje de lo fotográfico a lo cinematográfico se da mediante la unión de más de una fotografía. En el cuento, el señor don Guillen de Orzúa y Rosales le habla al señor Grant del artículo que este escribió sobre el paralelismo entre ciertas ondas auditivas (el cine) y ciertas emanaciones visuales (la fotografía):

Al final de sus comentarios impresos, sugiere usted el paralelismo entre ciertas ondas auditivas y emanaciones visuales. Del mismo modo que se

imprime la voz en el circuito de la radio, se puede imprimir el efluvio de un semblante en otro circuito de orden visual. (p. 17)

Esta idea se reafirma cuando uno de los personajes sostiene que:

Yo respondí inmediatamente. Pero con la misma rapidez que se analiza y desmenuza un largo recuerdo antes de contestar, me acordé de la sugestión a que había aludido el visitante: si la retina impresionada por la ardiente contemplación de un retrato puede influir sobre una placa sensible al punto de obtener un “doble” de ese retrato, del mismo modo las fuerzas vivas del alma pueden, bajo la excitación de tales rayos emocionales, no producir, sino ‘crear’ una imagen en un circuito visual y tangible... Tal era la tesis sustentada en mi artículo (p. 17).

Esta creación nos introduce en el concepto de lo habitable. Así como una imagen puede hacernos vivir algo bueno, traernos a la memoria un recuerdo lindo, un paisaje hermoso, a un ser querido; también puede revelar la vivencia de algo negativo, algo malo, un espectro como lo define el autor. El señor Grant responde a Rosales: “-Creo que tiene usted razón, a medias... Hay, sin duda, algo más que luz galvánica en una película; pero no es vida. También existen los espectros” (p. 21). Cuando Rosales crea el espectro de una mujer en su casa, el lugar donde él habita, logra que también ese fantasma viva con él, a tal punto que en el momento en que Grant lo visita en su domicilio, se asombra por la forma en que Rosales naturaliza esa situación: “Un breve instante me detuve; pero había en la actitud de Rosales tal *parti-pris* de hallarse ante lo normal y corriente, que avancé a su lado. Y pálido y crispado asistí a la presentación” (p. 23).

A su vez, Grant también actúa de manera tal que muestra su necesidad de habitar, él vuelve noche tras noche a la casa de Rosales:

Durante un mes continuo he acudido fielmente a cenar allá, sin que mi voluntad haya intervenido para nada en ello. En las horas diurnas estoy seguro de que un individuo llamado Guillermo Grant ha proseguido activamente el curso habitual de su vida, con sus quehaceres y contratiempos de siempre. Desde las 21, y noche a noche, me he hallado en el palacete de Rosales, en el comedor sin servicio, primero, y en el salón de reposo, después. (p. 27)

Otro elemento que confirma el conocimiento de Quiroga sobre lo relacionado con el cine y articula la narración del cuento, es la mención de

los llamados rayos N1, los cuales dan verosimilitud a sucesos realmente extraordinarios. Uno de los personajes, don Guillen de Orzúa y Rosales, se comunica a través de cartas con el señor Grant para hablar sobre un artículo suyo. La intención del señor Rosales era “crear” una imagen en un circuito visual y tangible (p. 17), es decir, crear una película muda. La segunda vez que los personajes se encuentran, lo hacen en el pasadizo central de un cinematógrafo (p. 20), aparato usado para la realización de estos filmes. El artículo que ha escrito el señor Grant habla de los rayos N1. Acerca de lo cual Quereilhac nos dice:

En la misma *Caras y Caretas*, se había publicado un artículo sin firma sobre los supuestos efectos de los rayos N y N1, titulada “La última maravilla científica”, y no sería arriesgado especular que su autor fuera el mismo Quiroga (nº 469, 28/09/1907). Si bien los artículos sobre los rayos N –rayos “descubiertos” por René Blondot, cuyo carácter apócrifo se comprobó justamente en 1907– eran muy frecuentes en la época, este artículo en particular presentaba una anécdota sentimental idéntica al argumento del futuro relato de Quiroga, además de, claro está, similares razonamientos pseudocientíficos y la misma apelación a los rayos N1, que no figuran en ninguna enciclopedia científica. La similitud entre la nota anónima de *Caras y Caretas* y el cuento de Quiroga parece sugerir, acaso, que son producto de la misma mano [...]. (Espectros Reales, 2015, p. 8)

En la historia narrada, los rayos N1 servirán al señor Grant para la creación de su película, pero que en realidad terminará siendo, como mencionamos anteriormente, el espectro de una mujer. Horacio Quiroga quedó fascinado por el *star system* (Carlos Dámaso Martínez, 2010, p. 11) y esta admiración provocada por las *star* se ve reflejada en el fantasma del cuento, el espectro de una actriz protagonista de una película hollywoodense, “el espectro sonriente, escotado y traslúcido de una mujer” (p. 23).

El autor uruguayo sabía del encanto que las mujeres bellas del cine mudo generaban en los hombres que iban a ver sus películas. Esto se puede apreciar en la Revista *Crítica*, donde Dámaso Martínez escribe:

La segunda nota de *El Hogar* se titula *Aquella noche* (27-9-1918) y es casi una pieza de ficción en la que se narra el fascinante encanto que las bellas mujeres del cine mudo de esa época provocan en los espectadores masculinos (y en Quiroga, sin duda). Se introduce así una secuencia imaginaria que va a ser como un boceto de su cuento ‘Miss Dorothy

Phillips, mi esposa', uno de los primeros relatos donde aparece el cine tematizado. Esta secuencia refiere el efecto casi onírico que produce en los espectadores la belleza de las grandes estrellas y desarrolla lo que le sucede a un espectador hipotético –con el que se identifica el cronista– que desea que un diario lo envíe a Estados Unidos para hacer reportajes a las divas más exitosas. En la fantasía narrada, el personaje termina casándose con las actrices Vernon Castle y Billie Burke pero luego hacia el final va a encontrarse en una esquina con Dorothy Phillips, a quien considera 'su más fuerte pasión artística de una temporada'. En 1919, Quiroga publica el cuento mencionado y comienza a escribir en *Caras y Caretas* la sección 'Los estrenos cinematográficos', que firma, justamente, con el seudónimo *El esposo de Dorothy Phillips*. El tema del enamoramiento de la imagen femenina del cine, esta especie de *voyeurismo* cinematográfico, será expresado en varios cuentos de Quiroga (El espectro, El vampiro, El puritano). (2010, p. 11)

En "El vampiro", para que el personaje de la mujer fantasmal pueda vivir, es necesario que su imagen perdure en el tiempo, y el modo de hacerlo es dando vida a una imagen. Felipe A. Matti, en su artículo dedicado a la fotogenia como rasgo constitutivo de las imágenes cinematográficas, explica que el cine es un arte que se *re-produce* y que se expande en el tiempo dilatando la duración del instante. La imagen cinematográfica está compuesta de una diversidad de imágenes contiguas en el tiempo y el espacio: los fotogramas cinematográficos se depositan en un hilo continuo que ejerce presión hacia fuera y se distiende a lo largo del tiempo, siempre yendo hacia delante (2023, p. 65). El mismo autor sostiene que una peculiaridad de la imagen cinematográfica es que tiene una duración estricta de goce y contemplación (p. 66). La cinematografía implica que la fotografía se diluya en algún medio y se mezcle en la solución de la sucesión de imágenes que luego se proyecta hacia y en la pantalla (p. 67). Es aquí donde cobra importancia el concepto de *photogénie*, término que tiene que ver con la atracción visual que poseían los objetos representados por los diferentes procesos fotográficos.

Lo central de la fotogenia es el empleo de la luz como principal descriptor de la figura representada, ya que se trata de una imagen que nace de la interacción de una máquina fosforescente que registra el estado de cosas que describe un medio determinado. Lo visual del arte fotogénico proviene de la sensibilización que sufren los cuerpos opacos u oscuros,

que se muestran envueltos en tinieblas y claridades diversas. (Matti, 2023, p. 68)

Este espectro de mujer (cuerpo opaco u oscuro, envuelto en tinieblas) debe reposar en una alcoba, sobre un diván. En dicho espacio se emplea el uso de la luz de numerosos *plafonniers*. En cuanto a la interacción de una máquina fosforescente, en el cuento se hace alusión cuando Grant observa cómo “por bajo de la puerta entreabierta, se veía la alfombra del dormitorio, fuertemente iluminada” (p. 22).

Por último, otro aspecto de las películas mudas que se hace visible en el cuento es el que tiene que ver con el maquillaje. El señor Guillermo Grant dice así: “Lo primero que llamó mi atención al entrar fue la acentuación del tono cálido, como tostado por el Sol o los rayos ultravioleta, que coloreaba habitualmente las mejillas y las sienes” (p. 23). Esta acentuación de maquillaje era fundamental para determinar y dar profundidad a los rasgos del rostro, especialmente en labios y mejillas. En el momento en que se realizaban los filmes mudos, estas eran en blanco y negro, definidas como ortocromáticas. Gonzalo Becerra Prado afirma que “la película ortocromática es aquella que es sensible a todo el espectro de color, salvo al color naranja o rojo” (2012, p. 34). Esto significa que eran un tipo de película fotográfica sensible a la luz azul y verde, pero no a la roja, por ende, los personajes se maquillaban con tonos azules, rosas, morados o violetas, amarillos y verdes. Por esto esto, Quiroga alude en sentido metafórico al sol o rayos ultravioletas. Estos colores lograban causar un efecto dramático y más sensual que era indispensable para mantener el realismo y la continuidad de la narración visual. Es necesario destacar que, al ser un cine silente, la voz la daba el maquillaje, la vestimenta, los detalles acentuados. Estos no solo se podían apreciar en los actores, sino también en el espacio físico, lo que se refleja en el cuento:

Lo segundo que noté fue el tamaño del lujosísimo comedor, tan grande que la mesa, aun colocada en el tercio anterior del salón, parecía hallarse al fondo de éste. La mesa estaba cubierta de manjares, pero sólo había tres cubiertos. Junto a la cabecera del fondo vi, en traje de soirée, una silueta de mujer. (p. 23)

Luego de analizar los elementos encontrados en “El vampiro”, podemos culminar con la siguiente parte del cuento:

Una película inmóvil es la impresión de un instante de vida, y esto lo sabe cualquiera. Pero desde el momento en que la cinta empieza a correr bajo la excitación de la luz, del voltaje y de los rayos N1, toda ella se transforma en un vibrante trazo de vida, más vivo que la realidad fugitiva y que los más vivos recuerdos que guían hasta la muerte misma nuestra carrera terrenal. (p. 25)

A partir de la cual, vemos cómo Horacio Quiroga define el cine mudo y el propósito mismo desde la creación del cine: dar vida a las imágenes o mostrar fotografías animadas (Palmira González, 2008, p. 12).

Las fotografías pueden estar asociadas a momentos de la vida cargados de un alto sentimentalismo y afecto, a realidades felices como también a un perturbador realismo, e incluso, a la muerte misma. En definitiva, la fotografía inmoviliza aquello que ya no existe o que no puede ser exactamente igual al momento en que fue fotografiado o que ya ha muerto. De esta manera, el cine es quien da vida movilizándolas, animándolas. El cine mudo recopila todas estas imágenes cinematográficas para así, obtener una película. En este caso, el espectro de la actriz de Hollywood, personaje del cuento analizado, representa aquellos que “viven” en las fotografías: los muertos-vivos, restos del alma, fantasmas, mero efecto vital producto de la técnica (Quereilhac, 2015, p. 3). Y, más puntualmente, representa el cine mudo que va a morir para dar paso al sonoro.

Conclusión

Horacio Quiroga fue un aficionado a la fotografía y al cine, medios artísticos a través de los cuales pudo crear un universo narrativo y sentir un estado de persistencia. Como escritor, tuvo las herramientas necesarias no solo para ser un adelantado crítico de cine, sino también para plasmar esa afición en sus historias. En este sentido, a partir de una experiencia personal, hemos visto cómo la idea de lo habitable se trasladó a su obra, en particular, a su cuento “El vampiro”, en el que se conjugan ambas inclinaciones en un tributo al cine mudo, en el momento en que este ya deja paso a lo sonoro.

Así como el cine mudo muere, también lo hace en el cuento el espectro de la actriz, estrella de pantalla: “En un pasado reciente e inmemorial, ese

fantasma paseó por el comedor, se detuvo, reemprendió su camino, sin saber qué destino era el suyo” (p. 15).

Referencias

- Becerra Prado, G. (2012). La fotomecánica y el diseño gráfico. *Espacio Diseño*, 33-39. <https://espacioidisenojs.xoc.uam.mx/index.php/espacioidiseno/article/view/1206>
- Clarasó, M. (1979). Horacio Quiroga y el cine. *Revista Iberoamericana*, 613-622. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1979.3402>
- Dámaso Martínez, C. (2010) Horacio Quiroga, crítico de cine. *Revista Crítica de la Universidad Nacional de las Artes*. Buenos Aires, 10-14. <https://api.core.ac.uk/oai/oai:repositorio.una.edu.ar:56777/1196>
- González, P. (2008). *El cine mudo*. Editorial UOC.
- Matti, F. A. (2023). Photogénie o qué expresa la imagen del cine mudo. *Revista Tábano de la Universidad Católica de Buenos Aires*, 64-80. <https://doi.org/10.46553/tab.21.2023.p64-80>
- Quereilhac, S. (2015). *Espectros Reales*. CONICET.
- Quiroga, H. (1922). Los intelectuales y el cine. *Revista Atlántida*, año V, nro. 227, 43.
- Quiroga, H. (1935). *Más allá y otros cuentos*. Biblioteca digital abierta. Editor: Edu Robsy. Fecha de creación: 22 de octubre de 2017. Fecha de modificación: 25 de octubre de 2020. <http://www.textos.info>
- Utrera, L. (2009). *Tecnología y secularización en algunos relatos de Horacio Quiroga*. Universidad Nacional de La Plata.
- Utrera, L. (2010). Horacio Quiroga y la imagen fotográfica: una lectura de los relatos “El retrato” y “La cámara oscura”. *Iberoamericana X*, 39. 125-138. <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/download/691/374/1606>

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

Nota



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 267-300

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 10 ABR 2025 – ACEPTACIÓN 30 ABR 2025

Notas sobre la poética de Pedro Almodóvar. Una propuesta de lectura de *Todo sobre mi madre*

Notes on Pedro Almodóvar's poetics.
Proposal to read All about my mother

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.010>

Verónica Alcalde

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

vernicalcalde@yahoo.com

 <https://orcid.org/0009-0006-3594-8629>

Resumen

En este trabajo realizamos un breve recorrido sobre algunos aspectos de la poética de Almodóvar. Esto nos permite, en primer lugar, concluir que la exposición de la naturaleza ficcional en el propio film es el resultado del modo en el que Almodóvar concibe la realidad y la ficción como un *continuum*, y, en segundo lugar, reflexionar sobre la intertextualidad y la metaficción como características plenas de su producción cinematográfica.

Luego, en un análisis más profundo del film *Todo sobre mi madre* (1999), subrayamos el diálogo intertextual especular simple y complejo (Pérez Bowie, 2010) y, a la vez, analizamos cómo la especularidad compleja interviene en el juego metaficcional. Finalmente, teniendo en cuenta todos estos aspectos, proponemos una nueva lectura interpretativa del film.

Palabras clave: Almodóvar, literatura comparada, intertextualidad, metaficción.

Abstract

In this article, we briefly review some aspects of Almodóvar's poetics. This allows us, first, to conclude that the exposition of fictional nature in the film itself is the result of the way Almodóvar conceives reality and fiction as a *continuum*, and, second, to reflect on intertextuality and metafiction as integral characteristics of his cinematic output.

Then, in a more in-depth analysis of the film *All About My Mother* (1999), we can detect the simple and complex specular intertextual dialogue (Pérez Bowie, 2010) and, at the same time, analyze how complex specularity intervenes in the metafictional interplay. Finally, considering all these aspects, we propose a new interpretative reading of the film.

Keywords: Almodóvar, comparative literature, intertextuality, metafiction.

Poética del artificio

Hablar del cine de Pedro Almodóvar es referirnos a una paleta de colores estridentes, al cruce de géneros cinematográficos (el melodrama y la comedia, principalmente, pero también el policial negro, el thriller, el western), a una estética kitsch, al camp, al estilo cutre luxe de un mambo-taxi que puede cruzarse con total naturalidad con un modelo de Balenciaga o de Armani, al meloso y sentimental bolero que en muchas ocasiones es el gran narrador de la historia, a carísimos objetos de diseño, a los excesos de todo tipo, a las diversidades sexuales y de género, a personajes desopilantes que se cruzan por coincidencias absurdas, a seres que buscan recuperar el deseo, a rostros cubistas, a las redes amorosas que se tejen entre mujeres, a las distintas formas de ser madre, y más. Así de caótico, como esta enumeración, es el universo creado por Almodóvar.

Desde su primer cine, el más transgresor y de factura rudimentaria que se origina durante la Movida madrileña, hasta sus últimos films en los que continúa innovando en géneros y formatos, su decisión ha sido siempre la de evidenciar, a través de distintos artilugios, la naturaleza ficcional de sus historias.

Abundan los casos y los recursos utilizados (agotarlos en una lista sería inútilmente demoroso), pero es oportuno mencionar algunos pocos ejemplos:

Recordemos aquel diálogo entre Pepa (Carmen Maura) y Marisa (Rossy de Palma) en la escena final de la película que lo posicionó como director internacional en 1988, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (figura 1): segundos antes de que aparezcan los créditos, Pepa comenta que no dejará su piso porque le encantan las vistas, al mismo tiempo que el plano se abre y podemos advertir que esa vista a la que alude es un póster o telón pintado. En ese momento irrumpe la música heterodiegética cuyo texto nos dice “teatro, lo tuyo es puro teatro”. Este “puro teatro”, pura actuación, hace referencia a los sentimientos simulados por el Don Juan maduro de la historia, Iván (Fernando Guillén), pero también nos habla de esa escenografía montada que revela la factura ficcional del relato cinematográfico.

Figura 1



Nota: Lola y Marisa en la escena final. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1986)
© El Deseo DA S.L.U.

Si pensamos en películas de su etapa de madurez, también encontramos ejemplos de espacios que se descubren como una puesta en escena. Uno de estos ejemplos podemos encontrarlo en el film basado en el monodrama de Jacques Cocteau, *The human voice* (2020). Allí la totalidad de la acción se desarrolla en el departamento de la protagonista que, ya avanzado el

cortometraje, un picado de la cámara nos revela que se trata de una escenografía montada dentro de un galpón industrial (figura 2). Inclusive el reverso de la estructura escenográfica se incorpora al espacio de la diégesis cuando el personaje representado por Tilda Swinton se desplaza por el detrás de escena mientras habla por teléfono o, sobre final, cuando rocía con líquido inflamable y prende fuego a la estructura de mampostería.

Figura 2



Nota: Toma en picado sobre la escenografía montada. *The Human voice* (2020)
© El Deseo DA S.L.U.

Su exposición del artificio también está en su opción por el playback en lugar de que sus actores sean quienes interpretan las canciones intradiegticas. Ejemplo de esto lo encontramos en el comienzo del cortometraje *Extraña forma de vida* (2023). El espectador se acomoda en su asiento dispuesto a cumplir con el pacto ficcional y, cuando se ilumina la pantalla, se encuentra con un western que da inicio con un muchacho -el popular actor y modelo Manu Ríos, que más se asemeja a un querubín que a un rústico hombre del Lejano Oeste- haciendo playback a la femenina e inconfundible voz de Caetano Veloso. La canción que se escucha es “Extraña forma de vida”, pieza musical que Veloso ya había interpretado en el documental *Fados* (2007), de Carlos Saura, y que seguramente el

espectador atento reconozca rápidamente. ¿Puede haber algo más abiertamente artificial que esto?

Nada de esto contamina el pacto de ficción. El espectador ingresa cómodamente a ese “universo almodóvar” y acepta sus propias reglas; pero es inevitable preguntarnos por qué toma estas decisiones, por qué no dispone que sean los mismos actores quienes canten las canciones, por qué nos descubre los espacios como escenografías, por qué tensa todo el tiempo el límite de lo verosímil exigiendo una absoluta entrega de parte del público.

Tal vez podamos acercarnos a una respuesta con su texto autobiográfico “El último sueño” (2023), donde cuenta que la primera lección como narrador se la dio su madre cuando ambos trabajaban escribiéndoles las cartas a sus vecinas analfabetas, o leyéndoles las que éstas recibían de sus familiares:

‘Yo tenía ocho años, normalmente era yo quien escribía las cartas, y ella quien leía las que nuestros vecinos recibían. En más de una ocasión, yo me fijaba en el texto que mi madre leía y descubría con estupor que no correspondía exactamente con lo escrito en el papel: mi madre se inventaba parte de lo que leía. Las vecinas no lo sabían, porque lo inventado siempre era una prolongación de sus vidas, y quedaban encantadas después de la lectura.

Después de comprobar que mi madre nunca se atenía al texto original, un día se lo reproché de camino a casa. “¿Por qué le has leído que se acuerda tanto de la abuela, y echa de menos cuando la peinaba en la puerta de la calle, con la palangana llena de agua? La carta ni siquiera nombra a la abuela”, le dije yo. “Pero ¡has visto lo contenta que se ha puesto!”, me dijo ella.

Tenía razón. Mi madre llenaba los huecos de las cartas, les leía a las vecinas lo que ellas querían oír, a veces cosas que probablemente el autor había olvidado y que gustoso firmaría.

Estas improvisaciones entrañaban una gran lección para mí. Establecían la diferencia entre ficción y realidad, y cómo la realidad necesita de la ficción para ser más completa, más agradable, más vivible’. (2023, p. 80)

De eso se trata su cine, no de pretender desafiar la necesaria suspensión de la incredulidad, sino de exponer la naturaleza artificial de lo creado como un *continuum* de la vida misma. La mejor postulación de este principio la veremos en la segunda parte de nuestro trabajo con el personaje de La

Agrado (*Todo sobre mi madre*) y su descollante monólogo en el que relata cómo ella, como mujer trans, encuentra en la intervención de su cuerpo el medio creador de su verdadera identidad.

En ocasiones el cine de Almodóvar da un paso más allá y redobra apuesta representando lo ya representado; es decir, el referente que utiliza para crear no es el natural, sino el producto artístico creado a partir de ese natural. Esta representación en segundo grado no consiste en la mera reproducción del objeto artístico, sino al mecanismo de apropiación de ese objeto artístico para actualizarlo en una nueva creación (Genette, 1982)

Pensemos en la película autoficcional *Dolor y gloria* (2019) en la que hemos creído estar viendo distintos *flashbacks* de la vida de Salvador Mallo, pero descubrimos en la resolución del film que esas analepsis son, en realidad, fragmentos de la *autobiopic* que Salvador está filmando (figuras 3, 4 y 5). Doble representación que expone el producto creado y proceso de creación en un mismo plano dentro del texto fílmico. Ficción sobre la ficción. Un juego de cajas chinas que nos sugiere un *mise en abyme*.

Figuras 3, 4 y 5



Nota: Filmación de la secuencia en la que Salvador y su madre duermen en la estación.
Dolor y gloria (2019) © El Deseo DA S.L.U.

Si nos referimos a la mostración de la factura ficcional y de representación de lo representado, y entendemos hasta qué punto esto implica un reflexionar en la obra sobre su propia naturaleza, estamos hablando aquí de metaficción.

Más adelante retomaré estas ideas para nuestra propuesta de lectura del film *Todo sobre mi madre*.

Poética del diálogo

Avanzando un poco en este punteo de rasgos esenciales de la poética de Almodóvar, es fundamental señalar que su cine no puede ser pensado si no es en su articulación con un vasto campo cultural cohabitado por películas (tanto propias como ajenas), textos literarios, piezas teatrales, publicidades, obras de arte, canciones, etc.; es decir que el cine de Almodóvar es, esencialmente, un diálogo intertextual.

Para referirnos a este concepto son insoslayables los nombres de Bajtín, Kristeva, Barthes, Genette, y hacer referencia a recursos como la cita, el plagio, la derivación, la parodia y el pastiche, pero hacerlo implicaría demorarnos en teorías conocidas por todos. Optamos, entonces, por recurrir directamente al estudio sobre intertextualidad entre literatura y cine de José Antonio Pérez Bowie, *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (2008), un texto teórico útil para sistematizar los distintos modos en los que el texto fílmico puede dialogar con el texto literario.

En él Bowie diferencia tres casos de intertextualidad. El primero de estos es el que se produce en la adaptación cinematográfica, adaptación que puede ir desde la pretensión de transcripción de un lenguaje verbal a otro audiovisual hasta la apropiación de un texto como excusa de un hacedor cinematográfico para exponer su universo artístico personal. Un ejemplo en la filmografía almodovariana es la ya nombrada obra teatral de Jacques Cocteau, *La voix humaine*, que en 1986 Almodóvar encripta como representación teatral en *La ley del deseo* (1987) y que dos años después es el texto literario que le sirve de puntapié inicial para crear *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). En la escritura del guion se suman otros personajes, se multiplican las tramas narrativas, la comedia se impone sobre el melodrama, y lo que pretendía ser la traslación de un texto literario

a texto cinematográfico, es finalmente una de sus más extraordinarias creaciones (si no la más), en la que la obra del dramaturgo francés funciona sólo como fuente de inspiración. Treinta y dos años después, el cineasta más internacional de España vuelve al texto de Cocteau para rodar una adaptación libre, *The human voice* (2020), su primer cortometraje en inglés. Este abreviar en la literatura se repitió varias veces con mayor o menor fidelidad a la fuente, pero en cada caso el texto ajeno transmutó en una obra de arte personalísima. Es el caso de *Carne trémula* (1997), basada en la novela homónima de Ruth Rendell; *La piel que habito* (2011), cuya fuente es la novela *Tarántula*, de Thierry Jonquet; *Julieta* (2016), donde traslada tres cuentos de Alice Munro (“Destino”, “Pronto” y “Silencio”); y *La habitación de al lado* (2024), basada en la novela de Sigrid Nunez, *Cuál es tu tormento*.

Pérez Bowie determina una segunda posibilidad de juego intertextual: cuando el mundo de la literatura (escritores, procesos escriturales, lectores, mundo editorial...) se constituye en núcleo argumental del film. Sin duda el film que responde cien por ciento a esta descripción es *La flor de mi secreto* (1995) donde Leo (Marisa Paredes), escribe novelas rosas bajo el pseudónimo de Amanda Gris. Aunque sin la misma relevancia para la esencia medular de los argumentos, encontramos otras escritoras más o menos profesionales en sus películas. La más inolvidable, la versión menos estilizada de Amanda Gris, Sor Rata de Callejón (Chus Lampreave), una monja que escribe y publica con mucho éxito novelas rosas ocultándose tras el pseudónimo Concha Torres en *Entre tinieblas* (1983). También escriben Patricia (Amparo Soler Leal) e Ingrid Müller (Katia Loritz) en *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984) y la edil de Asuntos Sociales del Ayuntamiento de Madrid (Carmen Machi) en *La concejala antropófaga* (2009). En su última película hasta el momento, *La habitación de al lado* (2024), tenemos a Ingrid (Julianne Moor), una exitosa novelista.

Tampoco son pocos los escritores: el “negro” a sueldo de *Tacones lejanos* (1991), Lucas (Gonzalo Suárez) en *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984), Nicolás Pierce (Peter Coyote) en *Kika* (1993), Pablo Quintero (Eusebio Poncela) en *La ley del deseo* (1987), Harry/Mateo (Lluís Omar) en *Los abrazos rotos* (2009), Salvador Mallo (Antonio Banderas) en *Dolor y gloria* (2019), Marco (Darío Grandinetti) en *Hable con ella* (2002), Ignacio

Rodríguez (Francisco Boira) en *La mala educación* (2004), Lorenzo (nuevamente Grandinetti) en *Julieta*, y, el que más nos interesa ahora, Esteban (Eloy Azorín) en *Todo sobre mi madre* (1999).

Listar de forma completa los libros, autores reales más o menos consagrados y lectores sería una empresa imposible e inútil si no nos propusiéramos desentrañar qué función cumplen dentro del relato, por lo que nos conformaremos con lo ya señalado.

La tercera forma de intertextualidad que Pérez Bowie menciona en su estudio es la que se establece a partir de guiños, referencias o citas literarias que funcionan a modo de homenaje.

Para profundizar esta clasificación recurrimos a otro texto de Pérez Bowie, *La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología* (2010) en el que desarrolla aspectos no trabajados en su libro del 2008. Si bien su estudio aquí se enfoca exclusivamente en las relaciones que pueden establecerse entre el teatro y el cine, su minucioso desglose en diez formas posibles de interrelación es una herramienta útil para el análisis del diálogo entre textos de distintas naturalezas. Resaltamos puntualmente dos conceptos que Pérez Bowie desarrolla: la teatralidad como especularidad simple y la teatralidad como especularidad compleja.

La especularidad simple refiere a la inclusión de una representación teatral en la diégesis del film (también podemos llamar a este recurso “citación representada”) para homenajear a un autor o a una obra, o, también, con una función contrastiva, paralelística, simbólica o tematizadora del texto cinematográfico que actúa como marco de dicha representación.

La especularidad compleja, según Pérez Bowie, se da cuando esta representación teatral dentro de una película (insisto, podemos transpolar esta clasificación a textos literarios, canciones, representaciones pictóricas, otros films, etc.) es, además de lo mencionado anteriormente, una parte fundamental del núcleo argumental de la película. Es decir, cuando se da el caso de que sin esa inserción la diégesis no podría sostenerse.

En el film *Todo sobre mi madre* podremos detectar la presencia y funcionamiento de estos dos tipos de diálogo entre textos y analizaremos cómo los casos de especularidad compleja intervienen activamente en el juego metaficcional.

Todo sobre mi madre, una propuesta de lectura

El multipremiado film *Todo sobre mi madre* (1999) es uno de los trabajos más interesantes de Pedro Almodóvar tanto por su intertextualidad con otras artes como por su esencia metaficcional. Para adentrarnos en esto primero recordemos brevemente el argumento:

Manuela (Cecilia Roth) -enfermera que trabaja en un programa de donación de órganos teatralizando situaciones que tienen como finalidad formar a los médicos en la comunicación de la muerte de un familiar y el incentivo de donación de sus órganos- pierde a su hijo, Esteban, al ser arrollado por un coche a la salida de un teatro en el que se representaba la obra *Un tranvía llamado deseo*. Aquello que ella fingía en sus improvisaciones esta vez adquirirá carnadura real y será ella quien tenga que autorizar la donación.

Después de esto Manuela regresa a Barcelona -ciudad de la que, según palabras de la protagonista, huyó 18 años atrás- para buscar a Esteban/Lola (Toni Cantó) con la intención de contarle que tuvieron un hijo que acaba de morir. Cuando lo/la encuentra, Lola le anuncia que está muriendo de SIDA.

En Barcelona también se reencontrará con su amiga Agrado (Antonia San Juan), una prostituta trans que es el personaje encargado de aportar la cuota de humor habitual en las películas de Almodóvar.

Manuela conoce en este viaje a Huma Rojo (Marisa Paredes) -actriz que representaba a Blanche Dubois en *Un tranvía llamado deseo* cuando su hijo, Esteban, sufrió aquel accidente en Madrid, y que ha continuado su gira en Barcelona- y comienza a trabajar como su asistente. Más adelante Manuela reemplazará a la pareja de Huma, Nina, en el papel de Stella en la obra teatral.

También conoce, por intermedio de Agrado, a la Hermana Rosa (Penélope Cruz), religiosa embarazada de Lola, quien la ha contagiado con el virus del VIH (acá nos encontramos con un claro ejemplo de los personajes extravagantes con historias enrevesadas que son una marca del estilo Almodóvar). Manuela la lleva a vivir con ella y la cuida hasta su alumbramiento y muerte. Luego de esto se queda a cargo del bebé de Rosa, que también se llamará Esteban y logrará neutralizar el virus del SIDA.

Sin duda la filmografía de Almodóvar es un permanente homenaje al cine: desde la estridencia de la paleta de colores que nos remite al technicolor hasta los modos más variados de referir a directores que lo han marcado, actrices que adora o películas que nutrieron su infancia en Calzada de Calatrava. Hay en la intertextualidad, por supuesto, tributo, pero estas citas, referencias o alusiones son, en muchas ocasiones, parte fundamental del núcleo argumental, es decir, casos en los que advertimos intertextualidad de especularidad compleja.¹

La primera que encontramos en *Todo sobre mi madre* es la que se establece con la famosa película de Mankiewicz interpretada por Bette Davis y Anne Baxter, *All about Eve* (1950), cuyo guion está basado en un cuento publicado en la revista *Cosmopolitan* en 1946, "The Wisdom of Eve", de Mary Orr.

Para analizar la función de la inclusión del pequeño fragmento de este clásico del cine, recordemos en qué contexto del texto fílmico se inserta. El film de Almodóvar comienza con los títulos que aparecen en pantalla al tiempo que una toma recorre el suero y la máquina de asistencia vital de un paciente que está muriendo. Esta escena se cierra con Manuela, vestida de enfermera, informando por teléfono que hay órganos disponibles para un trasplante (figura 6). A continuación, aún en el prólogo, vemos a Manuela en su casa preparando algo para compartir con Esteban (figura 7), su hijo,

¹ Si bien nuestro objetivo es señalar los casos de especularidad compleja, no podemos dejar de mencionar 2 casos de especularidad simple: la primera en la secuencia 5, en la que Manuela le regala a Esteban el libro de Truman Capote, *Música para camaleones*, y le lee el prefacio en el que Capote habla sobre la escritura como un noble pero implacable amo, y en la secuencia 116 del film en la que encontramos al dramaturgo catalán Lluís Pasqual dirigiendo a Huma Rojo en el ensayo de su obra *Haciendo Lorca*, cuyo texto reproduce distintos textos lorquianos (Delgado, 2001), es decir que aquí nos encontramos frente a una representación en cuarto grado. El fragmento encriptado es el en que la madre representada por Rojo relata el momento en el que encuentra a su hijo asesinado: "Hay gente que piensa que los hijos son cosa de un día. Pero se tarda mucho. Mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de un hijo derramada por el suelo; una fuente que corre durante un minuto y a nosotras nos ha costado años. Cuando yo descubrí a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. ¡Porque era mía! Los animales los lamen, ¿verdad? A mí no me da asco de mi hijo. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por su sangre." Almodóvar homenajea con esta cita representada al poeta granadino, pero sobre todo recupera la escena en la que Manuela, focalizada desde el hijo, llora desesperadamente sobre su cuerpo tirado en medio de la calle, y, de este modo, genera la tensión necesaria para potenciar el efecto por contraste del final del film: el tercer Esteban, hijo de la hermana Rosa y Esteban/Lola, neutralizará el virus del SIDA y logrará sobrevivir. Este "final feliz" no sería tan feliz sin el efecto logrado por esa referencia literaria previa que dispuso al espectador a un cierre de tragedia.

que en ese momento se encuentra sentado frente al televisor escribiendo en un cuaderno (figuras 8 y 9). La película que están esperando ver comienza mientras Manuela se acomoda junto a Esteban en el sillón. Madre e hijo intercambian algunos comentarios que se entretajan con las voces que salen de la pantalla. Recién entonces aparece el título *Todo sobre mi madre*. Revisemos este prólogo con atención y advirtamos cómo nos son presentados los personajes con una pincelada rápida: Manuela, enfermera y madre. Esteban, hijo y -atención a esto- escritor.

Figura 6



Nota: Manuela comunicando la disponibilidad de órganos para trasplante. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 0, escena B. © El Deseo DA S.L.U.

Figura 7



Nota: Manuela preparando la comida que compartirá con Esteban. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

Figuras 8 y 9



Nota: Esteban tomando notas en su cuaderno. Todo sobre mi madre (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

Durante varios segundos del fragmento-prólogo (antes de que comience la transmisión de la película que madre e hijo se disponen a ver) la focalización adopta el punto de vista de Esteban y observamos en la pantalla del televisor un anuncio televisivo en el que hay un grupo de bebés bailando (figuras 10 y 11) y, a continuación, la aparición del número uno (figuras 12 y 13).

Figuras 10 y 11:



Nota: Anuncio televisivo. Todo sobre mi madre (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

Figuras 12 y 13



Nota: Aparición del número uno en la pantalla de la TV. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

Jesús González Requena, en su seminario *De la mujer a la madre. El universo de lo femenino en el cine de Pedro Almodóvar* (2011), habla sobre la identificación entre el joven con lo que le devuelve la pantalla en espejo y el número uno como su símbolo, pero parece no darle mayor importancia al simple hecho (tal vez por eso, por simple) de que Esteban se está nutriendo de esas imágenes para aquello que está escribiendo en su cuaderno.

Podríamos suponer que Esteban planifica en ese momento escribir una historia en la que aparezca un bebé, aunque todavía es muy precipitado. ¿Y el uno tridimensional sobre el que la cámara se detiene? Más que referir a la identificación, como señala Requena, ¿no estará aludiendo a una triple identidad, a esos tres Esteban (Esteban hijo de Manuela, Esteban/Lola, Esteban hijo de la hermana Rosa) que aparecerán a lo largo de la película? Tampoco es algo a lo que podamos dar un sentido unívoco.

Sigamos. El hijo llama a su madre avisándole que está por comenzar la película que desean ver, *Eva al desnudo*, nombre con el que se conoció en España la película de Mankiewicz, *All about Eve* (figura 14). Veamos el diálogo que aparece en el guion:

Figura 14



Nota: Presentación de la película *Eva al desnudo*. *Todo sobre mi madre* (1999), Secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

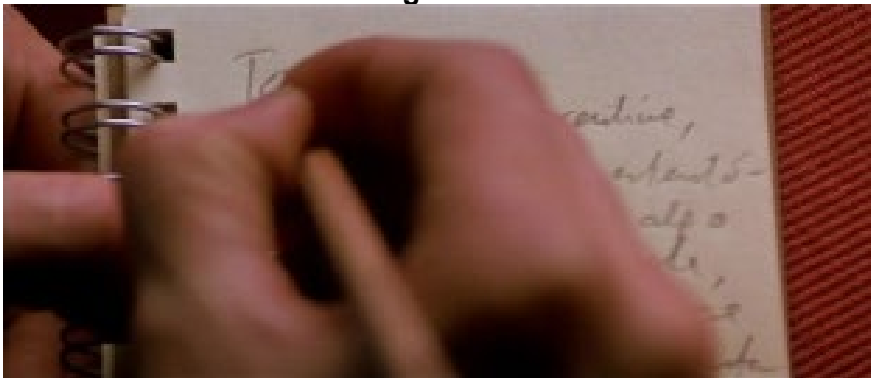
ESTEBAN (*protesta*). ¡Qué manía de cambiar el título! ¡All about Eve significa “Todo sobre Eva”!

MANUELA. “Todo sobre Eva” suena raro.

Esteban vuelve a coger el cuaderno de notas, acaba de ocurrírsele el título de lo que está escribiendo. Lo apunta en la parte superior, encabezando el texto: “Todo sobre mi madre”. (Almodóvar, 1999b, pp. 8-9)

Es fundamental detenernos en estos dos cuadros. Primero vemos la mano de Esteban escribiendo, y, a continuación, en un plano detalle, vemos la punta del lápiz apoyándose sobre la pantalla (figuras 15 y 16). Ya todo está claro: la lente de la cámara es el papel sobre el que Esteban narrará la historia que desde ese momento se titulará “Todo sobre mi madre”, historia que, como le dice a Manuela, hablará sobre ella y será un futuro premio Pulitzer. Como ya señalamos, es recién ahí cuando aparece en pantalla el título de la película (figura 17).

Figura 15



Nota: Esteban escribe el título de su novela. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

Figura 16



Nota: La punta del lápiz de Esteban se apoya sobre la lente de la cámara. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

Figura 17



Nota: Manuela ríe ante la ocurrencia de su hijo de escribir un futuro premio Pulitzer. Aparece en pantalla en título del film. Todo sobre mi madre (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

Este texto en proceso de escritura no será una biografía en la que pretenda contar la verdadera vida de madre, sino una ficción de la que Manuela, como personaje, será protagonista. Por si esto no quedara lo suficientemente claro, remata diciendo que si ella actuara él escribiría sus papeles.

Sigamos viendo cómo en estos primeros minutos del film todas las cartas están echadas para que el escritor cree a sus personajes y peripecias. Luego de ver la película interpretada por Bette Davis y Anne Baxter (actrices que interpretan a actrices y a grandes fingidoras, esencia misma de la actuación), Manuela le muestra a Esteban una foto de una de sus representaciones teatrales en los años 80, cuando era actriz aficionada y actuaba con quien fuera luego su padre. La foto está cortada. Tenemos ahí un personaje misterioso que la madre ha querido ocultar, y, de lo que esa ausencia en la imagen sugiere que nace en la mente del escritor el personaje de Esteban/padre, Lola, al que veremos por primera vez más adelante en una fotografía (figuras 18 y 19).

Figura 18



Nota: Fotografía de Manuela joven en obra teatral. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U

Figura 19



Nota: Esteban/Lola y Manuela en la playa de Barcelona. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 37. © El Deseo DA S.L.U

En adelante serán distintas representaciones las que irán construyendo el andamio de la historia.

Sigamos el orden. Esteban cumple años al día siguiente, y como regalo le pide a su madre asistir a la representación despedida de Huma Rojo, y, además, acompañarla a una de sus dramatizaciones para el programa de donación de órganos. Verla actuar, le dice, podría serle útil para la novela que está escribiendo sobre ella, y, efectivamente lo será.

Resulta necesario recordar que una característica de Almodóvar es referir en sus películas a su propio cine. Su filmografía es un complejo entramado en el que es habitual que un argumento, personaje o situación vuelva a aparecer en otra de sus películas. *Todo sobre mi madre* no es la excepción.

En *La flor de mi secreto*, película que Almodóvar estrenó en 1995, ya aparecía un personaje llamado Manuela (Kitty Mánver), que actuaba interpretando el papel de una mujer que está recibiendo la noticia de que su marido ha muerto. Confundida por el impacto, cree que los médicos le están ofreciendo hacerle un trasplante a su marido en vez de advertir que lo que están tratando de hacer es persuadirla para que autorice la donación de sus órganos. Esta teatralización que aparece prácticamente calcada en ambas películas tiene como referente real el programa “Entrenamiento de comunicación en hospitales: Comunicación de malas noticias” del *Plan integral de donación de órganos*, destinado a profesionales de la salud durante los 90 en Madrid (figuras 20 y 21).

Figura 20



Nota: Teatralización para el Entrenamiento de comunicación en hospitales.
La flor de mi secreto (1995). © El Deseo DA S.L.U.

Figura 21



Teatralización de Manuela para el Entrenamiento de comunicación en hospitales.
Todo sobre mi madre (1999), secuencia 6. © El Deseo DA S.L.U.

Aquí podríamos hablar de un juego especular sin más intención que un autohomenaje o un guiño para conocedores de su filmografía, pero creemos que mientras en *La flor de mi secreto* resulta accesorio para la construcción de la historia, en *Todo sobre mi madre* tiene una importancia capital, ya que el ejercicio de teatralización de su madre será insumo valiosísimo para la historia que Esteban está inventando.

La escena de la representación de Manuela es vista por Esteban (y por nosotros a través de un plano subjetivo que adopta el punto de vista del muchacho) proyectada en el monitor de una cámara de filmación (figura 22).

Figura 22



Nota: Monitor a través del cual Esteban mira la representación de Manuela.
Todo sobre mi madre (1999), secuencia 6 © El Deseo DA S.L.U.

Podemos imaginar el efecto de extrañamiento² que produce en Esteban el no ver a su madre de forma directa, sino el ver sobre una pantalla la imagen de su madre fingiendo ser otra. Esta mediación que lo distancia del natural conocido parece aumentar su fascinación. Observa con máxima atención y escribe en su cuaderno (figuras 23 y 24).

² Utilizamos el término “extrañamiento” como lo concibió el formalista ruso Víctor Shklovski como un mecanismo de desautomatización que permite ver al objeto como si fuera por primera vez.

Figuras 23 y 24



Nota: Esteban observa la teatralización de su madre y toma notas.
Todo sobre mi madre (1999), secuencia 6. © El Deseo DA S.L.U.

En el diálogo que Manuela mantiene con los médicos durante esta representación, la cámara se demora en un primer plano de su rostro en el momento en que afirma que a su marido en vida sólo le interesaba vivir; tenemos con esto una pincelada más para la construcción del intenso y egoísta personaje de Esteban/Lola, ese que comenzó a construirse en la mente del joven la noche anterior a partir de su ausencia en la fotografía rota.

La escena siguiente comienza con Esteban sentado en un café ubicado frente al teatro Bellas artes, escribiendo mientras espera que llegue Manuela (figura 25). La focalización desde Esteban nos permite ver a su madre llegar y detenerse delante de la fachada del teatro que expone una gigantografía de Huma Rojo, la actriz que -sabremos luego- actúa en la obra teatral que han decidido ver juntos: *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams.

Figura 25



Nota: Esteban escribe frente al teatro Bellas Artes de Madrid mientras espera a su madre.
Todo sobre mi madre (1999), secuencia 9. © El Deseo DA S.L.U.

Prestemos atención a esto, Huma hace su primera aparición a través de una representación gráfica del personaje teatral protagonista, Blanche Dubois (figura 16). Representación de lo representado, el doble distanciamiento entre el natural y lo creado (nuevamente el artificio como rasgo distintivo del cine de Almodóvar) y Manuela que parece fundirse en ese rostro.

Figura 26



Nota: Manuela espera a Esteban frente a una gigantografía de Huma Rojo.
Todo sobre mi madre (1999), secuencia 9. © El Deseo DA S.L.U.

Esteban continúa escribiendo con entusiasmo mientras observa esto. Todo lo que ve es alimento para su imaginación.

Sale apresuradamente de la cafetería y, al cruzar la calle distraído, está a punto de ser arrollado por un auto (hecho que Esteban replicará en su historia, pero con un final trágico) (figura 27). Su madre ve todo, lo reprende por su distracción y le pregunta en qué estaba pensando (figura 28). Él responde “En nada. Es que había tenido una idea...” (1999b, p. 21).

Figura 27



Nota: Esteban está a punto de ser atropellado por un coche. Todo sobre mi madre (1999), secuencia 10. © El Deseo DA S.L.U

Figura 28



Nota: Manuela reprende a Esteban por su distracción. Todo sobre mi madre (1999), secuencia 10. © El Deseo DA S.L.U

Más adelante, cuando ya Esteban haya muerto y Manuela asista nuevamente a una función de la obra en Barcelona (ya estamos de lleno en la ficción construida por Esteban), se actualizará este momento como una

ensoñación de Manuela antes de ingresar al teatro Tívoli de Barcelona. En la secuencia 52 del guion, leemos:

Piensa en el teatro Bellas Artes de Madrid, escenario de la última cita con su hijo, no puede evitarlo. Imagina a Esteban corriendo hacia ella, cruzando la calle, sin mirar los coches. Desde la taquilla (los ojos opacos enfocando claramente el Más Allá), Manuela mira a la acera de enfrente. Busca a su hijo. Y lo encuentra, mirándola fijamente mientras termina de escribir algo en su cuaderno de notas. El recuerdo es tan vívido que se parece a una alucinación. (Cuando Esteban vio a su madre pasearse y confundirse con el rostro de Huma tuvo una idea, la última de su vida: que como Eva Harrington su madre se colaría después en el camerino de Huma y se convertiría en una presencia imprescindible para la actriz). (p. 80)

Bebé, ausencia del padre por decisión de Manuela, Huma Rojo y el estrecho vínculo con su madre, *Un tranvía llamado deseo*, accidente automovilístico, donación de órganos: temas que aparecen en, lo que ahora sabemos, será su novela.

Pero todavía hay más material novelable que se le ofrece. Durante la obra, Esteban observa cómo su madre se conmueve, sobre todo durante la última escena cuando Stella, con su hijo en brazos, rechaza a su marido y jura no volver a esa casa. Éste es el momento en el que el joven escritor decide que la historia de su personaje femenino sea en parte espejo de la historia de Stella. (figura 29 – 30).

Figura 29



Esteban observa a su madre durante la representación de *Un tranvía llamado deseo* en Madrid. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 12. © El Deseo DA S.L.U

Figura 30



Figura 32. Manuela durante la representación de *Un tranvía llamado deseo* en el teatro Tívoli de Barcelona (escena escrita por Esteban). *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 52. © *El Deseo DA S.L.U*

¿Pero cuándo es el momento exacto en el que comenzamos a ver la historia escrita por Esteban? Claramente a la salida del teatro, pues ya están presentados todos los disparadores creativos con los que desarrollará su novela “*Todo sobre mi madre*”. Es recién entonces que el plano detalle de la punta del lápiz escribiendo sobre la pantalla cobra pleno sentido.

Ahora bien, lo que madre e hijo han ido a ver es la puesta teatral del texto dramático *Un tranvía llamado deseo* (confirmación de esto es la cartelera que vemos en el ingreso al teatro) escrita por Tennessee Williams (figura 31).

Figura 31



Nota: Cartelera en la entrada del teatro con el nombre y autor de la obra que se representa, *Un tranvía llamado deseo* *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 10. © *El Deseo DA S.L.U*

El drama cuenta la historia de Blanche Dubois, una mujer muy frágil emocional y psíquicamente, con delirios de grandeza, que vive una realidad paralela. Blanche, luego de haber perdido la propiedad familiar y su trabajo de maestra, se muda a Nueva Orleans a la casa de su hermana Stella. Stella vive con su esposo, Stanley Kowalski, un hombre muy rústico de quien está embarazada y con quien mantiene una relación violenta y pasional. La llegada de Blanche perturba la dinámica familiar y desencadena fuertes conflictos.

Mario de la Torre Espinosa (2018) dirige su atención sobre las diferencias existentes entre la actitud final de la Stella del texto teatral original y la de la Stella de la puesta teatral en el film de Almodóvar. Citamos el texto dramático incluidos en la escena 5 del acto tercero, en el momento en el que Blanche se retira del brazo del médico que la trasladará al neuropsiquiátrico:

Stanley se pone de pie, se acerca a Stella, sube a los peldaños, la toma en sus brazos (...)

STANLEY: —Stella. (Stella solloza, con infrahumano abandono. Hay algo de desbordante en su total rendición al llanto, ahora que su hermana se ha ido. Stanley le habla sensual, voluptuosamente.) Vamos, querida. Vamos, amor mío. Vamos, vamos, amor... Vamos, amor... (1947, p. 115)

Confrontemos ahora con el guion del film de Almodóvar:

Kowalski se levanta de la mesa de póker e intenta animar a su mujer, como quitándole importancia a la situación.

KOWALSKI. Vamos, nena... ya pasó lo peor.

Intenta cogerla por el codo, pero Stella le rechaza con todo su cuerpo.

STELLA. ¡No me toques!... no vuelvas a tocarme, ¡hijo de puta! (...) (*le murmura al niño que lleva en brazos*). No volveré a esta casa nunca más. ¡Nunca! (1999b, p. 26)

Mientras que la primera Stella es una mujer que sucumbe ante la manipulación erótica de Kowalski, la segunda, lejos de permitirle a su marido un acercamiento, reacciona huyendo para proteger a su hijo y a ella misma. La identificación del personaje de Manuela con esta segunda Stella es evidente: ambas son mujeres fuertes que logran sobreponerse a la violencia machista. De la Torre Espinosa señala acertadamente que de este modo Manuela se inserta en una larga lista de personajes almodovarianos

cuya identidad es definida gracias a la recurrencia de intertextos, produciendo una ficcionalización en segundo grado de los avatares de la protagonista. (2018a, p. 9). Podemos agregar que la Stella de la representación citada en el film se inserta también en el modelo femenino de chicas almodóvar que logran superar todo obstáculo y alcanzar la autonomía que las hace libres.

Pero hay un aspecto que De la Torre no ha advertido en su análisis, y es que el texto fuente es la obra teatral de Williams, cierto, pero el referente directo de la citación representada en el film de Almodóvar no es la obra teatral sino la más famosa adaptación homónima que se realizó en 1951 (figura 32), dirigida por Elia Kazan. Kazan ya había dirigido la puesta teatral y estrenado en Broadway con muchísimo éxito en 1947.

Figura 32



Nota: afiche de promoción del film Un tranvía llamado deseo (1951)

Al escribir el guion para la pantalla, Tennessee Williams realizó algunas modificaciones ya que el código Heiss vigente no permitió un final en el que la mujer cediera ante el instinto sexual más primitivo, y tuvo que incluir un desenlace moralmente reparador, lo que sólo era posible si Stella huía del brutal Stanley. No deja de ser una ironía que un código de censura perfile, finalmente, un personaje femenino cien por ciento almodovariano.

Interesa destacar acá cómo Almodóvar nos engaña deliberadamente (Cf. figura 31) ocultando que la representación teatral insertada en el film es una representación en tercer grado dentro de la diégesis. Con este artilugio deja expuesto hasta qué punto la ficción puede ocupar sin mella el lugar de la realidad frente a unos ojos desprevenidos.

Otro personaje en espejo es Huma, pero en relación a dos referentes. Desde el primer momento ella misma le confiesa a Manuela con amargura que durante toda su vida ha tratado de emular a Bette Davis (la Margo Channing de la ya mencionada *All about Eve*). Leemos en la secuencia 61 del guion:

Huma enciende un cigarrillo, con dos profundas caladas llena de humo el interior.

HUMA. Empecé a fumar por culpa de Bette Davis. Por imitarla. A los dieciocho años ya fumaba como un carrero. Por eso me puse Huma. [...]

Humo es lo único que ha habido en mi vida. (1999b, pp. 87-88) (figura 33).

Más adelante veremos en su camerino una fotografía de Davis en la que su parecido es evidente (figura 34).

Figura 33



Nota: Manuela y Huma Rojo buscando a Nina. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 61.
© El Deseo DA S.L.U

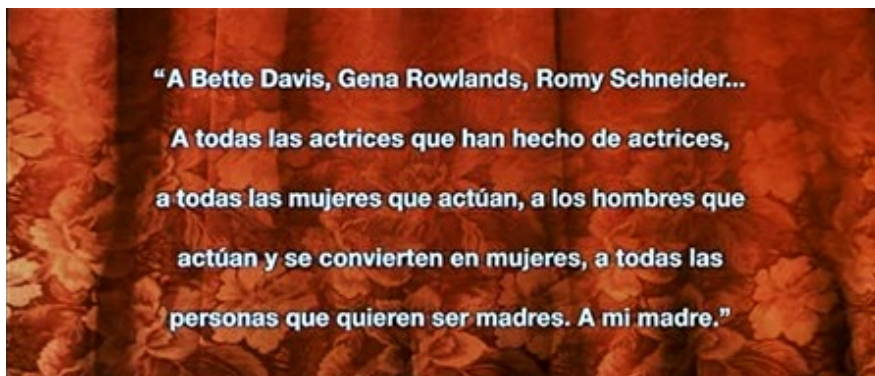
Figura 34



Nota: fotografía de Bette Davis en el camerino de Huma. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 76. © El Deseo DA S.L.U

Una cadena de enmascaramientos: una primera actriz real (Julieta Serrano) que interpreta a una actriz en la ficción (Huma Rojo) que pretende ser otra actriz (Bette Davis) que representa, a su vez, a una cuarta actriz (Margo Channing). *Todo sobre mi madre* es un homenaje a las mujeres que, considera Almodóvar, tienen en su naturaleza la extraordinaria capacidad de devenir en otros, esas poseedoras innatas de la potencia de lo falso (Cf. Estrada, 2014). Así lo confirma en sus agradecimientos finales (figura 35).

Figura 35



Dedicatoria final. *Todo sobre mi madre* (1999). © El Deseo DA S.L.U

En este primer encuentro entre Rojo y Manuela en Barcelona, esta última le ofrece su ayuda para localizar a Nina que ha salido en busca de drogas.

Huma remeda entonces la célebre frase con que Blanche acepta en *Un tranvía llamado deseo* el brazo que le ofrece el médico. “Quienquiera sea usted... yo he dependido siempre de la bondad de los extraños” (1947, p. 115), dice en el texto teatral de Williams; “Quienquiera sea usted, siempre he confiado en la bondad de los extraños”, dice el subtitulado en la película dirigida por Elia Kazan; “Gracias. Quienquiera que sea, siempre he confiado en la bondad de los desconocidos” (1999b, p. 24), dice el personaje de Blanche interpretado por Huma en la representación a la que asisten Esteban y Manuela; “Gracias. Quienquiera que seas siempre he confiado en la bondad de los desconocidos” (1999a), le dice Huma a Manuela. Mario de la Torre Espinosa observa que mediante este parlamento se produce una indiferenciación entre el teatro y la vida real de la estrella de la escena, una confusión de identidades que prolonga el hecho teatral en el film más allá del escenario (2018b, p. 10)

Algo similar sucede con Manuela cuando ante la pregunta de Huma sobre si será capaz de reemplazar a Nina en la obra, si sabe actuar, ella contesta: “Sé mentir muy bien” (1999a). Resuenan aquí las palabras que Blanche Dubois en el texto dramático de Williams, acto I, escena 2: “Yo finjo bastante: al fin y al cabo, el atractivo de una mujer tiene un cincuenta por ciento de fingimiento, de ilusión... (1947, p. 33). Es clara la coincidencia entre los personajes y cómo están en línea con la ya comentada convicción de Almodóvar: ser mujer implica necesariamente tener talento para la mentira.

Si reponemos con el texto dramático y el film de Kazan aquellas elipsis que se producen en la representación citada, reconocemos otros elementos que Esteban toma de *Un tranvía llamado deseo*. Recordemos que la Blanche de Tennessee Williams no sólo miente para ser amada y respetada por otros, sino que crea sobre todo para ella un mundo de fantasía que la ayuda a sobrevivir al dolor ocasionado por las múltiples tragedias vividas: el suicidio de su marido (del que se sabe en parte responsable por haberlo despreciado tras descubrir su homosexualidad), la pérdida de una situación económica cómoda, la de sus padres, la de su juventud, la de su trabajo. Este estar descolocada de la realidad provoca el rechazo y la burla de Stanley en el Acto III, escena IV:

STANLEY: (...) ¡Llegas aquí y llenas la casa de pulverizadores y perfumes y tapas esa bombilla con una lámpara de papel y, oh, milagro, de pronto estás en el Antiguo Egipto y eres la reina del Nilo! ¡Y te sientas en tu trono y te bebes mi whisky! (1947, p. 104)

Su enmascaramiento es posible por luces tenues que no revelan el paso del tiempo, joyas de *bijouterie* y atuendos extravagantes, y sus remilgues de mujer frágil y refinada que contrastan brutalmente con el rústico Kowalski, el humilde contexto de Nueva Orleans y la sencillez con la que ha escogido vivir Stella para seguir a su marido, representan la antinomia auténtico/falso, realidad/ficción. Sus delirios son, por supuesto, síntoma de su desequilibrio mental, pero también una realidad creada que la contiene. La fantasía se planta como única realidad posible para Blanche. Así se lo dice a Mitch cuando intenta encender la luz para verla y ella se niega:

BLANCHE: ¡Yo no quiero realismo! ¡Yo quiero... magia!

Mitch (riendo.): ¿Magia?

BLANCHE (de rodillas, aún): ¡Sí, sí, magia! Trato de darle eso a la gente. Le tergiverso las cosas. No le digo la verdad, yo digo lo que debiera ser la verdad. (1947, p. 96)

Imposible no vincular esto último con el relato de Almodóvar, citado al comienzo de este artículo, sobre la gran lección que le dio su madre cuando él le reprochó la falsedad de lo que les leía a las vecinas: “la realidad necesita de la ficción para ser más completa, más agradable, más vivible.” (2023, p. 80). Pero también imposible no pensar en la Agrado (personaje que lleva sobre sus hombros la cuota cómica de la historia), la mujer trans que postula que su verdad no puede ser alcanzada sino creada. Citamos *in extenso* la descollante performance que realiza en el teatro Tívoli para compensar a los espectadores por la suspensión de la función:

Me llaman La Agrado, porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. ¡Miren qué cuerpo! Todo hecho a medida... Rasgado de ojos, ochenta mil. Nariz, doscientos, tirados a la basura, porque un año después me la pusieron así de otro palizón. Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo, ni me la toco.

Continúo. Tetas, dos, porque no soy ningún monstruo. Setenta mil cada una, pero éstas ya las tengo súper amortizadas. Silicona en labios, frente, pómulos, cadera y culo. El litro cuesta unas cien mil, así que echen la

cuenta, porque yo ya la he perdido. Limadura de mandíbula, setenta mil. Depilación definitiva láser -porque la mujer también viene del mono, bueno, tanto o más que el hombre-, sesenta mil por sesión. Depende de lo barbuda que uno sea, lo normal es de dos a cuatro sesiones... Pero si eres folclórica necesitas más, claro.

Bueno, lo que les estaba diciendo es que cuesta mucho ser auténtica, señora. Y en estas cosas no hay que ser rúcana, porque una es más auténtica cuanto más se parezca a lo que ha soñado de sí misma. (Almodóvar, 1999^a, p. 153-154)

Tanto la Agrado como Blanche recurren a la actuación para un otro y, sobre todo, para sí. Se intervienen y construyen con los artificios que les permiten alcanzar su auténtica identidad (de género, en el caso de la Agrado, social, en el caso de Blanche) creada a la medida de sus deseos. En la ficción dentro de la ficción, Esteban toma de modelo a la protagonista del texto teatral para crear un personaje que se inserta a la perfección en el “Universo Almodóvar” (Sánchez Noriega, 2017)

En el volumen *Lecciones de cine* en el que se compilan clases magistrales de directores cinematográficos, Pedro Almodóvar advierte sobre las trampas del homenaje:

Observas cómo algunos maestros del cine ruedan una escena y, a continuación, tratas de copiarlo en tus propias películas. Si lo haces por pura admiración, no puede funcionar. La única razón válida para hacerlo es encontrar alguna solución a uno de tus problemas en la película de otra persona y esta influencia se convierte, entonces, en un elemento activo de tu película. Podría decirse que el primer planteamiento -el tributo- es tomar prestado, mientras que el segundo es robo. Sin embargo, para mí, sólo el robo tiene justificación. (2017, p. 97)

El consejo almodovariano parece dado directamente a su personaje Esteban: No tomes prestado. ¡Roba! Y *Todo sobre mi madre* es, en definitiva, el resultado dichoso de ese delito.

Resumiendo, consideramos que la película *Todo sobre mi madre* es, dentro del universo filmográfico de Almodóvar, una de las más acabadas expresiones de su poética del artificio, la que entiende a la ficción como potencia creadora de la única verdad posible. La mostración de lo falso es, por lo tanto, un recurso en sintonía con el mundo de ficción construido.

Por otro lado, nuestra propuesta de lectura del film demuestra que éste no se termina de comprender en profundidad si no reparamos en la importancia de las presencias metatextuales. Éstas no sólo las encontramos en las citas representadas de otros textos, sino también en el hecho fundamental de que la obra misma es una ficción dentro de otra ficción. Creemos estar viendo la película de Pedro Almodóvar -de hecho la estamos viendo- pero esa historia está mediada por la mano de un autor ficcional: Esteban. El film incluye a un tiempo el producto acabado (nos referimos acá a la historia de la que Esteban es autor), pero también el proceso de su creación -recurso que reiterará veinte años después en *Dolor y gloria* (2019)-. Al leer los indicios dados por Almodóvar de que esa “realidad” es en verdad una construcción ficcional del personaje escritor, descubrir la fuente de su inspiración creadora es fácil, pues todo lo que Esteban necesita está en *All about Eve* y en el texto dramático representado y la adaptación cinematográfica de *Un tranvía llamado deseo*. Encontramos en la diégesis y los personajes de estas obras el material de referencia para las representaciones espejadas complejas presentes en el film. *Todo sobre mi madre*, por lo tanto, no sería posible sin la íntima relación que mantiene con estos textos lingüísticos y audiovisuales, que son, a la vez, su génesis y andamiaje.

Referencias

- Almodóvar, P. (1999a). *Todo sobre mi madre*. El deseo
- Almodóvar, P. (1999b) *Todo sobre mi madre: guion original*. Madrid: Círculo de lectores.
- Almodóvar, P. (2023) El último sueño. *El último sueño*. Madrid: Penguin Random House
- Delgado, M. (2001). Los Lorcas desconocidos de Lluís Pasqual. *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 87-06. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2991773>
- Estrada, L. (2014). La potencia de lo falso en Todo sobre mi madre (1999) de Pedro Almodóvar. *Hispanic Research Journal*, 15(6), 530-546. <https://doi.org/10.1179/1468273714Z.000000000105>
- Genette, G. (1982). *Palimpsesto: La literatura de segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González Requena, J. (2011). De la mujer a la madre. El universo de lo femenino en el cine de Pedro Almodóvar. *Seminario El camino del cine europeo VIII*. <https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/otros-seminarios/de-mujer-a-la-madre-el-universo-de-femenino-en-pedro-almodovar/>
- Sánchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta moderno*. Madrid: Alianza.

- Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Bowie, J. A. (2010). La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología. *Signa*, 19, 35-62. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj6803>
- Pérez Bowie, J. A. (2012). Literatura y cine: perspectivas de investigación comparatista. P. Aullón de Haro (Ed.), *Metodologías comparatistas y literatura comparada*. Madrid: Dikynson,
- De la Torre Espinosa, M. (2018a). Adaptaciones teatrales en el cine de Pedro Almodóvar: Cocteau, Williams y Lorca. *Revista de Comunicación*, 17(2), 101–124. <https://revistadecomunicacion.com/article/view/954>
- De la Torre Espinosa, M. (2018b). Modelos de intermedialidad en la adaptación cinematográfica del teatro homosexual en el cine de Pedro Almodóvar. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13 (1), 117-133. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.mdid>

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

Artículos



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 303-331

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 18 OCT 2025 – ACEPTACIÓN 05 MAR 2025

En torno a las masculinidades en el género gauchesco y el tango

On masculinities in gauchesca Literature and tango



<https://doi.org/10.48162/rev.53.011>

Mariano Oliveto

Universidad Nacional de La Pampa
Argentina

marianojoliveto@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-6741-6137>

Resumen

Al igual que la gauchesca, el tango también brindó sus símbolos de virilidad al relato de la identidad nacional. Pero no todos los gauchos y no todos los guapos tuvieron las mismas características como varón. Si bien ambos formaron parte de los modelos del macho argentino, esa imagen no se mantuvo inalterada, sino que sufrió cambios a lo largo de la historia de ambos géneros, en los que tanto gauchos como compadritos sin abandonar necesariamente la masculinidad hegemónica, se vieron asediados por contradicciones y discrepancias, a veces por fisuras o líneas de fuga en el tipo de hombría que representaban.

En nuestra literatura hay gauchos recios e inclementes, y también tenemos gauchos que lloran y se lamentan. Algo similar sucede en el tango: hay guapos duros y violentos, y guapos sentimentales y plañideros. Ambos géneros parecen compartir modos o formas de masculinidad, lo cual nos llevó a formular la hipótesis que nos guía en este trabajo, que consiste en que los modelos de masculinidad que se configuraron en el tango provienen, al menos parcialmente, de la literatura gauchesca.

Palabras clave: gauchesca, tango, masculinidades, literatura argentina.

Summary

Just like gauchesca literature, tango also provided symbols of masculinity in the narrative of national identity. However, not all gauchos and not all guapos shared the same characteristics of manhood. While both were part of the models of the Argentine macho, this image did not remain unchanged; it underwent transformations throughout the history of both genres, where both gauchos and compadritos, without necessarily abandoning hegemonic masculinity, faced contradictions and discrepancies, sometimes manifesting as fissures or escape routes in the type of manhood they represented.

In our literature, there are tough and relentless gauchos, as well as gauchos who cry and lament. A similar phenomenon occurs in tango: there are hard and violent guapos, and sentimental and mournful ones. Both genres seem to share modes or forms of masculinity, which led us to formulate the guiding hypothesis of this work: that the models of masculinity developed in tango originate, at least partially, from gauchesca literature.

Keywords: gauchesca, tango, masculinities, Argentine literature.

Viejo tango llorón, / tango sentimental / tenés en cada acorde
las alegrías del arrabal, / tango viejo y tristán...
"Viejo tango" (1926), Francisco Marino

1. Masculinidades en el tango y la gauchesca

Al igual que la gauchesca, el tango también brindó sus símbolos de virilidad al relato de la identidad nacional. Pero no todos los gauchos y no todos los guapos¹ tuvieron las mismas características como varón. No caben dudas, ambos formaron parte de los modelos del macho argentino, pero en ocasiones se vieron asediados por contradicciones, a veces por fisuras o líneas de fuga en la clase de hombría que representaban, configurando nuevos tipos dentro de cada género.

¹ Si bien existen diferencias y matices entre "guapo", "malevo", "taura", "compadrito", "compadre", "orillero", "compadrón", etc., y, dado que no es nuestro objetivo analizar estas figuras de manera específica, sintetizaremos todos estos tipos en la noción de "guapo" y/o "compadrito" indistintamente.

El objetivo que perseguimos en estas páginas es analizar las masculinidades en el género gauchesco y en el tango, a partir de la hipótesis que señala que los modelos de masculinidad que se configuran en el tango se encuentran ya inscriptos, al menos parcialmente, en la gauchesca. En nuestra literatura hay gauchos recios e inclementes, y también tenemos aquellos que lloran y se lamentan. Algo similar sucede en el tango: hay guapos duros y violentos, así como sentimentales y plañideros.

Ana Peluffo (2013) ha trabajado sobre las masculinidades en la gauchesca en un artículo titulado “Gauchos que lloran: masculinidades en el imaginario criollista”. Allí sostiene que “el desborde afectivo que recorre el Martín Fierro no iba a contrapelo [...] de la idea hegemónica de la masculinidad que se tenía en el siglo XIX” (p. 190). Si pensamos el lamento como uno de los tonos en los que vibra la cuerda del género (Ludmer, 2000), la afirmación de Peluffo parece convincente, dado que la cultura patriarcal decimonónica hubiese interpretado ese sentimentalismo como signo de afeminamiento y hubiese sido rechazado. De hecho, el poema de Hernández no es otra cosa que la narración de una “pena extraordinaria”², o sea el cuento de un quejoso, diría Borges.³

El concepto de masculinidad es inherentemente relacional, explica Connell (2003), puesto que no existe más que en oposición a la feminidad. Se trata de dos formas de ser, dos personalidades polarizadas que se han conceptualizado de diversos modos; por ejemplo, las definiciones esencialistas, como la que brindó Sigmund Freud, procuraron igualar la masculinidad con la actividad, mientras que a la feminidad se le asignó la pasividad. Otra clase de definición, la de tipo normativa, reconoce las diferencias entre hombres y mujeres a partir de una norma: la masculinidad es, entonces, lo que los hombres *deben* ser. Connell la define como:

[...] un lugar en las relaciones de género, en las prácticas a través de las cuales los hombres y las mujeres ocupan ese espacio en el género, y en los

² “Y sepan cuantos escuchan / de mis penas el relato”, “Ninguno me hable de penas / Porque yo penando vivo” (Hernández, 2018, p. 130); “Y emprésteme su atención / Me oírá relatar las penas / De que traigo la alma llena” (p. 186), etc.

³ “[...] a lo largo de su historia [Martín Fierro] se queja, casi infinitamente” (Borges, 2005, p. 112).

efectos de dichas prácticas en la experiencia corporal, la personalidad y la cultura. (2003, p. 109)

Esas relaciones a las que se refiere el autor no son fijas e inmutables, sino históricas y cambiantes. Los modelos de masculinidad, y obviamente los de feminidad, no sólo se transforman, sino que además conviven en su pluralidad de manera simultánea. De este modo, tanto en la gauchesca como en el tango, se pueden apreciar al menos dos formas de masculinidad, que no siempre están delimitadas con claridad, y que muchas veces se solapan o matizan. Una de esas formas reproduce una norma que configura una imagen inquebrantable y violenta del hombre; y otra encierra una hombría que es sentimental y lacrimógena.

En la década de 1870, el llanto y el sentimentalismo del gaucho parecían estar en el horizonte de lo aceptable para los lectores. Nadie tildó de poco hombre o afeminado a Fierro. Lejos de eso, el poema, como sabemos, tuvo gran difusión y éxito editorial. Pero ya entrado el siglo XX, la imagen de un gaucho llorón no era la mejor para construir una identidad nacional y enfrentar así los embates que representaba la inmigración para las élites. Por eso, Leopoldo Lugones intervino el poema y corrigió las sensibilidades del personaje para acercarlo a un modelo más recio y rudo –acorde con los héroes homéricos, según su tesis– que cuaje en esa suerte de masculinidad nacional y estatal.⁴

Sin embargo, casi al mismo tiempo que Lugones cauteriza las grietas de la masculinidad del gaucho, se produce la emergencia del tango-canción y con él surge también una masculinidad llorona y la imagen del guapo sufre algunos reblandecimientos sentimentales que la alejan de los rasgos viriles de los primeros tangos.

El gaucho representó el modelo masculino que más se acercó al que los hombres decimonónicos buscaron para crear su masculinidad (Peluffo,

⁴ “El Estado es una institución masculina, y decir esto no sólo implica que la personalidad de los funcionarios que lo encabezan se filtre y se impregne la institución. Lo que quiero decir es algo mucho más profundo: las prácticas de organización del Estado se estructuran en relación al ámbito reproductivo. La abrumadora mayoría de funcionarios de alto nivel son hombres porque existe una configuración de género en la contratación y promoción; una configuración de género en la división interna del trabajo y los sistemas de control; una configuración de género en el diseño de políticas, de las rutinas prácticas y de las formas de movilizar el placer y el consentimiento” (Connell, 2003, p. 111).

2013). Frente a la “civilización” refinada que proponía la modernización finisecular, la “barbarie” gaucha se expresó en una masculinidad varonil y violenta, primitiva. Primitivo fue también el tango en sus comienzos, y esa condición estuvo dada por varios aspectos: por su origen negro, por su carácter prostibulario y marginal, por tratarse de una danza colmada de erotismo que, además, se bailaba en un comienzo entre hombres, y por sus letras cargadas de significaciones obscenas; todo lo cual comportaba una infracción absoluta a las normas de la moral sexual de la época. Habría, entonces, una masculinidad primitiva asociada a este tipo de tango, cuyos guapos se caracterizaban por un machismo sin inflexiones ni sentimentalismos. Cuando posteriormente el tango se “adecenta” y se convierte en un emblema de la modernización,⁵ nos encontramos con una masculinidad que permite ciertas sensibilidades, y cuyos antecedentes podemos rastrearlos en algunos ejemplos de la gauchesca y sus estribaciones.

2. Gauchos y compadritos

A fines de la década de 1870, cuando el gaucho comenzaba su declive final y el género que lo tenía como protagonista también iniciaba su clausura con el *Martín Fierro* de José Hernández, ya se podía apreciar la presencia del compadrito o guapo. Su lugar, los arrabales de la ciudad, esa frontera en la que, por entonces, se mezclaban elementos urbanos y rurales. En esa tierra fronteriza que se dio en llamar *las orillas*, el guapo comienza a trazar su mitología.

Gauchos y orilleros no sólo fueron tipos sociales, sino que también se constituyeron en tipos literarios, en voces que encarnaron dos géneros centrales de la cultura popular, y que definieron en buena medida los parámetros históricos de la masculinidad. En numerosas fuentes documentales y literarias – que citaremos luego –, se puede observar que los guapos establecen un vínculo genealógico con los gauchos, una suerte de descendencia “bárbara” y primitiva los une. Para distintos autores, el guapo es una suerte de gaucho transfigurado por efecto de la incipiente

⁵ Florencia Garramuño (2007) analiza el tango en relación con los procesos de modernización.

urbanidad de las orillas, un escenario de transición para el gaucho “en trance de tropezones urbanos” (Rivera, 1968, p. 39).

En las novelas de Eduardo Gutiérrez, los gauchos no se mueven en una llanura primitiva, sino en escenarios con elementos que remiten a un incipiente proceso de modernización.⁶ El crecimiento de la urbanización dota al gaucho Juan Moreira de elementos nuevos que van definiendo los rasgos principales del guapo.

Hacia fines de la década de 1880, las localidades de Flores y de Belgrano quedaron finalmente anexados a la Capital. Entre la ciudad y estos vecindarios, se extendían *las orillas*, una zona con muy pocos habitantes en la que convergían “vagos incorregibles” (Cárdenas, 1961, p. 80). Estos no eran otros que “los nativos [que] descienden de esos criollos, de aquellos primitivos habitantes que Sarmiento describe en el *Facundo*” (p. 80), es decir, los gauchos. “Al perder terreno en el área ciudadana” (p. 80) empezaron a desarrollar cierto encono que derivó en el culto del coraje. De esta manera, con la emergencia de una suerte de gaucho suburbano, se comienza a definir la figura del compadrito.

Varias son las fuentes que vinculan al gaucho de las pampas con el guapo de las orillas. Sin pretensión de exhaustividad, citamos algunos ejemplos: Alfredo Taullard, en su libro *Nuestro antiguo Buenos Aires* (1927), señala lo siguiente: “el tipo del compadre descendía directamente del gaucho de la tradición: enamorado y camorrero, pero trabajador y de buenas costumbres [...] Peleaban por imposición de las circunstancias, para demostrar que no eran flojos o para mantener su reputación de valientes”. En *Historia de Sarmiento* (1911), Leopoldo Lugones hace una semblanza de las orillas de los años mil ochocientos sesenta, y las caracteriza como “un suburbio inmenso, donde pululaban las pulperías, verdaderas agencias de

⁶ “[...] los aspectos arcaizantes de la sociedad, que de por sí proponía la visión de Hernández, debieron ser aun exagerados y puestos a una distancia temporal mayor por los aires de contemporaneidad aventados por el folletín de Gutiérrez. El desierto, sobreentendido pero omnipresente en el escenario propio de *Martín Fierro*, cede lugar en *Juan Moreira* al tipo de asentamiento que comenzaba a mostrar su relieve en la campaña y que implicaba tanto el surgimiento de un fenómeno urbano autónomo [...] Los pueblos de *Juan Moreira* están conectados por ferrocarriles, tienen hotel, salón de billares, barbería, casas de diversión, prostíbulo. La sociabilidad, en ellos, reúne los signos de un ruralismo primitivo, tributario de la todavía amenazante proximidad con la frontera, y los de un urbanismo moderno [...]” (Prieto, 2006, p. 91).

la gente cruda” (1911, p. 218). Se trataba de una topografía en la que los elementos de la campaña se mezclaban con los urbanos, lo cual originó una “montonera de suburbio” cuyo tipo específico era el compadre, “híbrido triple de gaucho, de gringo y de negro” (p. 218). Por su parte, Ezequiel Martínez Estrada, en *Radiografía de la pampa*, señala que el guapo es “el unigénito del gaucho malo” (1986, p. 110) y casi enseguida agrega que “Moreira es su réplica romántica y literaria” (p. 111). En uno de los cuentos de *Pago Chico* (1908) de Roberto Payró, aparece un fugaz personaje, Camacho, que se hace llamar “Moraira”, debido a que se trata de “un gaucho matón y *compadre*” (1985, p. 134, destacado nuestro). El nativista uruguayo Fernán Silva Valdés escribe en su poema “El compadre” (1924): “Era el nieto del gaucho, heredaba de aquél / la golilla y el puñal; si no era capaz de jinetear un potro/ era muy de a caballo para las chinas...” Y luego: “fue precursor del tango / en la edad del percal y de las academias.” (Borges y Bullrich, 1968, pp. 59-60). Contrariamente a los ejemplos listados, muy tempranamente, en 1873, Mariano Pelliza procura deslindar gauchos de guapos; tal es así que en una carta le advierte a José Hernández que no hay que confundir al gaucho con el “compadrito dichero”:

[...] el compadre en la campaña es la depuración incorrecta de la sencillez rústica que, perdiendo todo su sabor original, se aproxima y entremezcla con el compadre de ciudad [...], en esa zona que deslinda la civilización de la barbarie, los predios rústicos de los urbanos [...]. (2018, p. 462)

En 1968, Jorge Luis Borges y Silvina Bullrich publican una antología dedicada al compadrito. Al igual que las fuentes reproducidas más arriba, muchos de los textos que allí se recogen abonan las tesis que derivan al guapo del gaucho. En el breve prólogo, Borges establece constantes paralelismos entre compadritos y gauchos, como si estos fueran un punto de partida necesario para explicar la emergencia de aquellos: “el compadrito fue el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal, como el gaucho lo fue de la llanura o de la cuchillas” (1968, p. 7). De hecho, Borges piensa que algunos gauchos insignes no son sino compadritos: “en el cuchillero Martín Fierro (como en Hormiga Negra y en otros paladines congéneres) la gente cree admirar al gaucho, pero esencialmente admira al compadre...” (p. 7). En dicha antología hay otro poema que lleva el mismo título que el de Silva Valdés, “El compadrito”. Su autor, Manuel Pinedo, no es otro que el mismísimo Borges (La Prensa, 2012), y allí se puede leer: “en los días

pretéritos fue el hombre / de Soler, de Dorrego, de Balcarce, / de Rosas y de Alem; fue siempre el hombre / que se juega por otros hombres [...]” (Borges y Bullrich, p. 36). La cita entronca al compadrito con el gaucho: cuando se señalan los tiempos de Alem, el personaje que se evoca es con toda claridad el compadrito, pero en los nombres que refieren a la primera mitad del siglo XIX es evidente que la figura la ocupa el gaucho. Borges no hace distinciones y define la “religión del coraje”⁷ como un elemento transitivo que pasa de gauchos a orilleros, y de esa manera llega a los primeros tangos.

3. El género gauchesco y el tango

Se sabe que el tango tiene una conexión muy importante con el universo gaucho. Tomás de Lara e Inés Roncetti de Panti (1981) señalan que “quizás uno de los hilos que forman la trama del tango provenga de la gauchedad” (p. 11) puesto que payadores y milongueros tienen un origen común. Y agregan que “este hilo podría ser aún más antiguo y llegar hasta el propio *Martín Fierro*” (p. 11). No resulta difícil constatar la presencia del mundo gauchesco en el tango, inscripta, como dijimos, sobre todo en sus letras y en la simbología que acompañó al género.

Uno de los tangos más famosos de la Guardia Vieja fue “La Morocha” (1906), pieza compuesta por Enrique Saborido con letra de Ángel Villoldo. En la portada de la primera edición musical, se la promocionaba como “tango criollo”, debido a que la letra reproducía un ámbito rural, más que ciudadano. El vocabulario de la letra remite a un léxico que también se puede encontrar en las trovas gauchescas. Por ejemplo:

Soy la que al *paisano*
muy de madrugada
brinda un *cimarrón*
Yo, con dulce acento,

⁷ “Tendríamos, pues, a hombres de pobrísima vida, a gauchos y orilleros de las regiones ribereñas del Plata y del Paraná, creando, sin saberlo, una religión, con su mitología y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir. Esa religión es vieja como el mundo, pero habría sido descubierta, y vivida, en estas repúblicas, por pastores, matarifes, troperos, prófugos y rufianes. Su música estaría en los estilos, en las milongas y en los primeros tangos.” (Borges, 2007a, p. 178).

junto a mi *ranchito*,
 canto un estilito
 con tierna pasión,
 mientras que mi dueño
 sale al trotecito
 en su *redomón* [...]
 Soy la gentil compañera
 del noble *gaucho* porteño. (Gobello, 2010, p. 21, destacado nuestro)

Pero no sólo existían estas referencias en “La Morocha”. Una amplia variedad de tangos contenían vocablos o expresiones que ya habían sido utilizados en el género gauchesco. La palabra “china”, por ejemplo, de procedencia claramente rural, aparece en varios tangos: “Los disfrazados”⁸ (1906), “El 14”⁹ (1914) “Ivette”¹⁰ (1914), “¡Qué querés con esa cara!”¹¹ (1915), “Cuerpo de alambre”¹² (1916), entre otros. La expresión “de mi flor”, también muy habitual en la poesía gauchesca, la podemos hallar en algunos tangos como “Soy tremendo” (1910), en el que se dice: “Soy el rubio más compadre / más tremendo y calavera / y me bailo donde quiera / un tanguito de mi flor” (Gobello, 2010, p. 27). La recurrencia de palabras o expresiones como las señaladas, que también se encuentran presentes en la gauchesca, se da con mucha más frecuencia en los tangos compuestos durante las dos primeras décadas del siglo XX, con una notoria disminución en aquellos escritos a partir de los años veinte, en los que predomina la cultura urbana y en los que el guapo parece haber perdido su vinculación más directa con el gaucho y con el universo rural. De todos modos, avanzada la década de 1920 podemos todavía hallar, en mucha menor cantidad, por cierto, algunos tangos como “Mocosita” (sic) (1926), que evoca las desgracias amorosas de un payador o “Mandria” (1926), cuya letra

⁸ “Si bailando con mi china / da un tropezón la sostego / y antes de que el paso me pierda / (aijuna) pego el tirón” (Gobello, 2010, p. 23). Nótese el tono levemente obsceno.

⁹ “Cuando me lleva mi china / ¡Qué placer / al hacer la quebradita! / Todo mi ser se conmueve, / con ardor, / en los brazos de mi bien...” (Gobello, 2010, p. 33).

¹⁰ “En la puerta de un boliche / un bacán encurdelado / recordando su pasado / que su china lo dejó” (Gobello, 2010, p. 35).

¹¹ “Yo no pude convencerte / yo te dejé muy seguido / por eso china te has ido sin acordarte de mí” (Gobello, 2010, p. 42).

¹² “Es mi china la más pierna / p’al tango criollo con corte” (Gobello, 2010, p. 43).

guarda similitudes con el tono y las formas de la gauchesca: “Tome mi poncho, no se afija / ¡Si hasta el cuchillo se lo presto! / Cite, que en la cancha que usted elija / he de dir y en fija / no pondré mal gesto.” (Gobello, 2010, p. 107). Y más tardíamente aún, el tango “Guapo de la Guardia Vieja”¹³ (1933), deja en su letra bien en claro los vínculos del compadrito con el gaucho:

El guapo fue un resto de matrero y de paria
que vivió su instinto rojo y primitivo,
prepotente, noble, valiente y altivo
con algo de bardo y payador
Y fue por las calles del viejo suburbio
que pasó vencido con un gesto fiero
el último taura que en los entreveros
se sintió bandido, gaucho y peleador. (Gobello, 2010, p. 195)

Una multiplicidad de textos –como ensayos, poesías, canciones, cuentos, biografías, etc.– alude o aborda los estrechos vínculos histórico-culturales entre gauchos y guapos. Nos interesa esta filiación porque es la que nos sirve para pensar el decurso de las masculinidades presentes en los géneros populares a lo largo del siglo XIX y primera mitad del XX.

4. Masculinidades gauchas

Los tonos que definen al género gauchesco son el del desafío y el del lamento (Ludmer, 2000). Ambos parecen corresponderse con determinados modelos de masculinidad gaucha. El tono de desafío lo apreciamos en el gaucho corajudo y violento, aquel que lucha en la guerra y no se amedrenta frente al enemigo; aquel que degüella y/o tortura a sus oponentes políticos, y además –y esto es lo que finalmente nos interesa– nunca llora. Se trata del tipo de gaucho que predomina en el género. Como veremos a continuación, en los poemas de Bartolomé Hidalgo los gauchos, ocupados en el proceso revolucionario, no lloran; tampoco lo hacen en la obra de Hilario Ascasubi, entretenidos en desafiar, pelear y torturar en el seno de la Guerra Grande (1839-1853) o bien en los enfrentamientos y tensiones durante los años de la secesión (1853-1860). En todo caso, el

¹³ Enrique Cadícamo / Ricardo Cerebello.

llanto es cosa de mujeres y de cobardes, pero no de hombres que se precien de tales.

En “La refalosa”, de Hilario Ascasubi, convergen y se recortan con claridad dos modelos de masculinidad opuestos. Por un lado, tenemos al gaucho federal que desafía y narra los modos del suplicio; y por el otro, se encuentra el torturado que padece y *llora*: “Cuando algunos en camisa / se empiezan a revolcar, / y a llorar, / que es lo que más nos divierte” (Ascasubi, 1959, p. 153-154). Las lágrimas del ajusticiado son motivo de risa y diversión para los otros gauchos. Esa humillación hace visible la línea divisoria entre los “torturadores machos” y los “hombres flojos”; es decir, entre la masculinidad dominante y aquella otra que merced a su diferencia es desplazada hacia procesos de feminización y/o homosexualización. Por eso los mazorqueros se permiten besar al unitario: “y *entre nosotros* no es mengua / el besarlo, / para medio contentarlo” (p. 155, destacado nuestro). Estos besos entre hombres no comprometen la masculinidad (“no es mengua”) de los torturadores¹⁴ porque son dados por quienes mantienen un rol activo y detentan el poder de la penetración (“el quita penas”). Entre los suplicios que se le confiere al unitario, se encuentra el de socavar su hombría.¹⁵

El tono del lamento encuentra su fundamento en la “patria dividida, [la] miseria, [el] robo, el nombre del paisano, y en seguida, la diferencia social ante la ley” (Ludmer, 2000, p. 130). Es decir, se trata de un lamento de tipo político. En el contexto revolucionario, el lamento expresado en los diálogos de Hidalgo tenían que ver, entre otras cuestiones, con la diferencia ante la ley que implicaba la ruptura del principio roussoniano de igualdad. Sin embargo, pese a las tribulaciones de Chano, en Hidalgo los gauchos no lloran, a lo sumo expresan el sufrimiento en el “pobre corazón” que padece “dolor”, en el andar “triste y sin reposo” del gaucho patriota, en su “ronca voz” (Hidalgo, 1986, pp. 114-115), pero no obstante esto, el gaucho, por lo general, no derrama lágrimas. Uno de los pocos momentos en que sucede esto es en el diálogo “Relación”; allí podemos leer: “Mire que a muchos patriotas / las lágrimas les saltaron” (p. 146). Se refiere a la emoción que

¹⁴ Salessi (1995, p. 67) analiza en particular esta cuestión.

¹⁵ Esto también sucede en “El matadero” de Esteban Echeverría.

sienten los asistentes a las fiestas mayas ante el sentido discurso inflamado de patriotismo de un escolar. Por lo tanto, se trata de una emoción cívica que además es compartida por todos los presentes.

En *Martín Fierro*, en cambio, podemos observar un quiebre en este sentido dado que su protagonista suele incurrir en llantos y en escenas patéticas. El personaje de Hernández siente una pena “estrordinaria” que es personal e íntima: perdió a su mujer, a sus hijos, sus pertenencias; la muerte de Cruz lo atañe sólo a él. Sin embargo, esto no significa que sus tristezas no guarden ninguna relación con lo político sino todo lo contrario: los males de Fierro se inician en las persecuciones que la autoridad lleva adelante sobre el pueblo gaucha. Por eso, como dice Ludmer, “en *Martín Fierro* desafío, guerra, lágrimas y lamentos están juntos, alternando y encadenándose en una sintaxis específica” (2000, p. 190). Si en Hidalgo, desafío y lamento están claramente diferenciados, circunscripto el primero en los cielitos y el segundo en los diálogos, en Hernández esos tonos además de aparecer juntos, el lamento se interioriza sin por ello perder el atributo político. En todo caso, lo que nos interesa es que por primera vez, y en varios momentos a lo largo de la obra, el gaucha llora con mayor libertad, por cuestiones que lo colocan en el centro de la tristeza: “¡Quién no sentirá lo mismo / Cuando así padece tanto! / *Puedo asegurar que el llanto / Como una mujer largué / ¡Ay, mi Dios- si me quedé / más triste que Jueves Santo!*” (Hernández 2018 p. 437, destacado nuestro).¹⁶

Si bien Fierro admite que llora, en la cita anterior se puede apreciar también que esa acción es algo impropio del hombre. De hecho, pese a las sensibilidades de Fierro, el recato por momentos lo embarga, y reconoce que no sólo el llanto, sino cualquier otra manifestación emotiva, es cosa de mujeres. En todo caso, si se incurre en esa “debilidad”, lo mejor es hacerlo en secreto: “La junción de los abrazos / De los llantos y los besos / Se deja pa las mujeres / Como que entienden el juego. / Pero el hombre que

¹⁶ Otros ejemplos en los que podemos apreciar el llanto de Fierro: “Junta esperencia en la vida / Hasta pa dar y prestar / Quien la tiene que pasar / Entre sufrimiento y llanto; / Porque nada enseña tanto / Como el sufrir y el llorar.” (Hernández, 2018, p. 131); “El recuerdo me atormenta, / Se renueva mi pesar / Me dan ganas de llorar” (p. 236).

compriende / Que todos hacen lo mismo, / En público canta y baila / Abraza y llora en secreto” (2018, p. 260).

Estas citas muestran la coexistencia de distintas formas de masculinidad que se definen en la proximidad o lejanía que el gaucho establece en relación con el mundo de los sentimientos y las emociones. En el personaje de Hernández convergen dos modalidades de masculinidad que habían estado separadas hasta entonces en el género: el hombre recio, corajudo y violento que, no obstante, puede llorar si la “ocasión tan ruda” así lo amerita: “Ningún consuelo penetra / Detrás de aquellas murallas / El varón de más agallas, / Aunque más duro que un perno, / Metido en aquel infierno / Sufre, gime, llora y calla” (p. 269). Con Hernández muere y nace algo porque si, por un lado, concluye la gauchesca definitivamente, en ese gesto final, por otro, emerge un nuevo tipo de gaucho, mucho más sensible en comparación con los que lo antecedieron en el género, y que en cierta manera prefigura al compadrito plañidero del tango-canción.

5. Los gauchos de Eduardo Gutiérrez

Como hemos dicho, el guapo, epítome del macho del tango, lo encontramos primeramente en las prolongaciones de la gauchesca, en uno de los personajes populares más importantes de la última parte del siglo XIX: Juan Moreira. En un momento determinado de la novela, el personaje famoso de Gutiérrez aparece transfigurado en “el guapo Juan Blanco”. No necesita tampoco ese cambio de nombre y de apariencia porque Moreira, desde el comienzo, ya es un guapo: en el primer capítulo, cuando el autor presenta al personaje, cuenta que en las correrías contra los indios que se daban en la frontera, Moreira supo ganarse “el nombre de *El guapo*, con que lo distinguían aún fuera de su pago” (Gutiérrez, 1961, p. 16).

En Moreira convergen aspectos centrales de este tipo social y literario: la violencia y el coraje principalmente, pero además los vínculos con los partidos políticos y sus caudillos. Conocemos que Moreira, por un tiempo, fue hombre incondicional de Adolfo Alsina¹⁷, a quien lo unía también el

¹⁷ Muchos años después, Homero Manzi escribirá “Milonga del novecientos” (1933), en la que también le da voz a un guapo que se define como “hombre de Leandro Alem”.

afecto.¹⁸ La relación de ambos nace cuando los enemigos políticos amenazan a Alsina. Sus partidarios, preocupados, deciden enviarle a Moreira en calidad de guardaespaldas para que lo proteja. Cumplida la misión, en agradecimiento, Alsina le obsequia dos cosas que Moreira valorará mucho: su caballo, velocísimo, y su daga brutal.¹⁹ Y su fama de guapo fue creciendo: en unas elecciones en las que participaba Alsina como candidato, Moreira es designado por el caudillo como garante del orden de los comicios. En este marco, se pelea y mata a un tal Leguizamón, un gaucho de avería que defendía los intereses del partido contrario. Luego de esa muerte, su “tremenda reputación de *hombre guapo* había crecido de una manera imponderable” (Gutiérrez, p. 87, destacado nuestro).

En la gauchesca, la palabra “guapo” –como también sucede con “malevo”– es utilizada con frecuencia, y podemos encontrarla en varias oportunidades en los textos de Bartolomé Hidalgo, Luis Pérez, Hilario Ascasubi y José Hernández. Generalmente aparece asociada con el sentido de “valiente” o “corajudo”,²⁰ muchas veces utilizada en contexto bélico.²¹ También remite a su condición de pependenciero.²² Estos son los rasgos más definitorios del compadrito y de su mundo, que se sintetizan en el culto del coraje. Pero también sus atributos remiten a lo estético, pues ser guapo significa “bello”,

¹⁸ La estrecha relación de Alsina con Moreira nos reenvía dentro del género gauchesco, a uno de sus autores, Estanislao de Campo, autor del poema menos político de la gauchesca, *El Fausto* (1866), quien mantuvo un fuerte vínculo de amistad con el caudillo. Ver Mujica Láinez (1948).

¹⁹ “Fue entonces que el doctor Alsina compró el caballo más magnífico que halló en Buenos Aires, y lo envió a Moreira con una lujosa daga. Era el famoso overo bayo que llegó a ser el crédito del orgullo del paisano, y la daga que tan terriblemente esgrimía.” (Gutiérrez, 1961, p. 86).

²⁰ “Lo lindo es que al fin nos grita, / Y nos ronca con enojo / Si fuese algún guapo... vaya: / ¡pero que nos grite un flojo!” (Hidalgo, p. 85); “el cacique Cocomel, / Indio poderoso y guapo, / y á quien naides lo tachó / de cruel ni de sanguinario” (Ascasubi, 1919, p. 83). “Siempre he sido medio guapo, / Pero en aquella ocasión / Me hacia bulla el corazón / Como la garganta al sapo” (Hernández, 2018, p. 145); “Y aunque para el frío soy guapo, / Ya no me quedaba un trapo” (p. 275).

²¹ “Peleó con mucho coraje / La soldadesca de España, / Habían sido guapos viejos / Pero no por la mañana” (Hidalgo p. 71); “pero como son tan guapos los Terutereros, / luegoito a meter bulla empezaron” (Ascasubi, 1900, p. 70); “Rodríguez le dijo a Rosas, / Amigo estoy sorprendido / Usted ha formado un ejército / Sin duda guapo y lucido” (Pérez, 1957, p. 25).

²² “Otra vez en un boliche / Estaba haciendo la tarde, / Cayó un gaucho que hacia alarde / De guapo y de peliador” (Hernández, 2018, p. 166).

“atildado”, “bien vestido”, etc.²³ Eduardo Gutiérrez caracterizó a Juan Blanco como un guapo enojado, hermoso y sumamente refinado en el vestir:

Poco después de estos sucesos, llegó al partido del Salto un paisano *sumamente lujoso* que algunos indicaron bajo el nombre de don Juan Blanco.

Blanco era un *paisano hermoso*, que vestía con un *lujo deslumbrador*, un traje que no era de ciudad ni de campo, siendo mezcla de los dos.

Su pequeño pie estaba calzado con una rifa bota granadera, de cuero de lobo, que sujetaba al empeine una *lujosa* espuela de *plata* con incrustaciones de *oro*.

Llevaba bombacha de casimir negro, sujeta a la cintura por un tirador de *charol*, abotonado con *monedas de oro*, y adornado con pequeñas *monedas de plata*, en una cantidad tal, que apenas se podía adivinar por los pequeños claros, la clase de cuero de que estaba hecho aquel tirador. (Gutiérrez, 1961, p. 174, destacado nuestro)

Con el personaje de Gutiérrez la imagen del guapo se recorta y se diferencia del gaucho, y adquiere las formas modernas que se trasladarán luego al tango, y a la literatura de autores como Evaristo Carriego y Jorge Luis Borges. Nos interesa remarcar de la cita que la vestimenta de Blanco no corresponde a la que se usaba en el campo ni en la ciudad, sino que es una mezcla de ambos, dato no menor pues Gutiérrez parecería estar dando cuenta de la naturaleza fronteriza del guapo. Los vistosos atuendos del compadrito no se circunscriben únicamente a la ficción de Gutiérrez, sino que también hay registros de ello en otras fuentes: por ejemplo, en el libro *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880*, una suerte de memorias pero que se presentan como una “contribución a los estudios sociales”, escrito por el subcomisario Adolfo Batiz, se describe a los compadritos como sujetos de atuendos faroleros, con “corbatas de colores llamativos” (Batiz, 1908, p. 43): “[...] viste a capricho y modas exageradas, con un botín de

²³ “Paisano, le contesté, / usted puede dispensar, / que siendo yo mozo pobre / no me puedo presentar de casaca como usted, / que algún platudo será / por lo guapo y vanidoso” (Ascasubi, 1959, p. 38).

tacon alto y fino chambergo [...], lleva pañuelo de seda al cuello [...]" (p. 93).²⁴

En el universo tanguero, "guapo" y "malevo" son palabras que designan hombres de características similares, pendencieros y cultores del coraje; en cambio, en la gauchesca, ambos vocablos tienen significados bien diferentes: mientras que "guapo", por lo general, es un concepto ponderativo, "malevo", no obstante, hace referencia al gaucho malo, ilegal o desertor, y se opone al gaucho patriota (Ludmer, 2000).²⁵

El tango, desde sus orígenes, ha tenido vínculos con Moreira: en ocasión de una representación teatral de la novela de Gutiérrez, en el año 1889 en Montevideo, se bailó por primera vez una milonga.²⁶ También podemos recordar a "la Moreira", una meretriz que a comienzos del siglo XX le dio "fama al tango asociado con la prostitución" (Ludmer, 2011, p. 262). Su pareja, "el Cívico",²⁷ era un típico guapo que además de ocuparse como cafishio, decía ser, como lo indica su apodo, "hombre de Alem y de Irigoyen" (p. 262). Este personaje, a su vez, inspiró a Juan Carlos Ghiano para escribir la pieza teatral "La Moreira", obra protagonizada por Tita Merello, y estrenada el 29 de marzo de 1962.

Se podría decir que el tango nace donde muere Moreira, es decir, en un lupanar. Ese espacio de origen le otorga definiciones en relación con la masculinidad, porque allí se inscriben diversos sentidos como lo obsceno, lo prostibulario y la violencia. El responso de Moreira lo brinda Carriego,

²⁴ Cabe señalar la indirecta refutación de Borges al respecto: según este autor, los compadritos del 90 –a los que hacen referencia por su proximidad temporal las fuentes citadas arriba– vestían de manera sobria, mientras que los guapos del año 1929 sí parecen responder a la descripción hecha por Gutiérrez y Batiz: "chambergo gris a la nuca, el pañuelo copioso, la camisa rosa o granate, el saco abierto, algún dedo tieso de anillos, el pantalón derecho, el botín negro, como espejo, de caña clara" (Borges, 2007a, p. 153).

²⁵ "La separación entre Contreras, el gaucho patriota, y los malevos (gauchos ilegales) constituye el primer enfrentamiento verbal del género, el que le da nacimiento. (Ludmer, 2000, p. 72).

²⁶ En *Cosas de negros* (1926), Vicente Rossi se detiene en este episodio. La milonga en cuestión se llamó "La Estrella", y fue compuesta por Antonio Podestá exclusivamente para la representación teatral de Moreira. (Rossi, 1958, p. 145 y 276). El dato también lo proporcionan Héctor y Luis Bates en *La historia del tango. Sus autores* (1936).

²⁷ Savigliano (1993-1994) realiza un valioso análisis de estos personajes.

quien le rinde homenaje en *El alma del suburbio*,²⁸ cuando en el poema llamado, precisamente “El guapo”, se lo dedica “A la memoria de San Juan Moreira. Muy devotamente”. Y en el interior del poema, Carriego repite esa filiación con las novelas de Gutiérrez: “él (el guapo) es Juan Moreira, y él es Santos Vega” (Carriego, 1927, p. 93). Y allí aparece el coraje como la primera marca que lo define: “El barrio le admira. Cultor del coraje” (p. 93). Se trata de un guapo que no incurre en sentimentalismos ni en lágrimas, sino por el contrario su rasgo fundamental es la violencia, que lleva inscripta incluso en el rostro, como marcas de ese coraje: “le cruzan el rostro, de estigmas violentos / hondas cicatrices [...]” (Carriego, p. 93). Para el guapo las mujeres son secundarias, y en el poema ocupan apenas una estrofa de los doce cuartetos que lo componen; y lejos de configurar motivos de enamoramientos o penas para el guapo, su función es exaltar su dominio en la conquista: “Las mozas más lindas del barrio orillero / para él no se muestran esquivas y hurañas, tal vez orgullosas de ese compañero / que tiene aureolas de amores y hazañas” (p. 94).²⁹

En el ensayo que le dedicó al poeta de Palermo en 1930, Borges recuerda la afición de Carriego por “las calumniadas biografías de guapos que hizo Eduardo Gutiérrez” (Borges, 2007a, p. 124). Carriego poetiza el guapo moreirista, lo cual nos conduce a la *Ida del Martín Fierro*, porque es lo que también está leyendo Gutiérrez cuando construye sus gauchos. El guapo de Carriego es sólido en su guapeza, como los que podemos encontrar en los tangos de comienzos de siglo XX.³⁰ Sin embargo, y como es sabido, la poesía de Carriego tiene también su costado lacrimoso, cargado de muchachitas tristes y enfermas, y de bohemios abandonados o suicidas que impregnan

²⁸ Se trata de la cuarta parte de *Misas herejes* (1908).

²⁹ En el cuento “La intrusa”, Borges recupera esta característica de los guapos, cuando señala: “En el duro suburbio, un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá el deseo y la posesión, pero los dos estaban enamorados. Esto, de algún modo, los humillaba. (Borges, 2005b, pp. 432-433).

³⁰ “La ‘materia gaucha’ influye de manera notable en la posterior literatura del compadrito urbano”, señala Daniel Balderston. Su tesis es que “el mito de la pelea a cuchillo”, que funciona con más frecuencia en Borges proviene de Gutiérrez. Y agrega: “El moreirismo ocupa un lugar importante en la ficción de Borges

[...] ‘Hombre de la esquina rosada’ es un cuento que sigue el paradigma propuesto por Gutiérrez” (Balderston, 1988, p. 613).

los poemas de una pena barrial. Según Ludmer, Borges “aniquila de la literatura de Carriego [...] la parte que contiene sentimientos y lágrimas o la que trabaja con el tono del lamento” (2000, p. 188). Y agrega: “entre la costurerita y el guapo, Borges elige el guapo y entre los dos distribuye y separa lamento de desafío” (p. 188).

6. Borges y el sentimentalismo

El período conocido como Guardia Vieja, que va aproximadamente desde 1880 hasta el advenimiento del tango-canción a mediados de la década de 1910, se caracterizó por letras de contenido obsceno, casi pornográfico, en su mayoría anónimas. Por lo general, estas letras eran muy simples y consistían en la presentación del guapo, cuyos atributos sobresalientes eran la destreza en el baile, el dominio sobre la mujer, y la habilidad en el manejo del cuchillo. Durante los años de vigencia de esta etapa en la vida del tango, la masculinidad que define al guapo no permite llantos, penas ni nostalgias. La mujer es apenas un pasatiempo sexual y/o coreográfico, una cosa; y, por supuesto, de ninguna manera puede ocupar el corazón del guapo, ni muchos menos darle espacio a forma alguna de lamento. Esto se puede observar con claridad, por ejemplo, en “Justicia criolla”³¹ (1897) que presenta a un guapo en tren de conquista, y sus principales virtudes están puestas en función de ese propósito. De esta manera, el coraje³² y el baile³³ se suman a la demostración de una sensibilidad engañosa, o al menos insincera: “En sus oídos me lamenté / me puse tierno y tanto hablé / que la muchacha se conmovió / con mil promesas de eterno amor” (Gobello, 2010, p. 19). En “El porteño”³⁴ (1903) esto queda más claro: “No hay ninguno que me iguale / para enamorar mujeres / puro hablar de pareceres / puro pico y nada más” (p. 20). Sólo que aquí, la conquista esconde objetivos más oscuros, prostituir a la mujer: “la filo de cuerpo entero / asegurando el puchero / con el vento que dará”, y luego: “Cuando el vento ya escasea / le formo un cuento a mi china / que es la paica más ladina / que pisó el barrio

³¹ Letra de Ezequiel Soria y música de Antonio Reynoso.

³² “hablé a la mina de mi valor” (Gobello, 2010, p. 19).

³³ “a puro corte la conquisté” (Gobello, 2010, p. 19).

³⁴ Letra y música de Ángel Villoldo.

del sur / Y como caído del cielo / entra el níquel al bolsillo” (p. 20). Este tipo de guapo es justamente el reverso de los compadritos llorones de otros tangos, porque mientras estos mienten y disfrazan sus sentimientos en pos de meros fines sexuales o económicos, aquellos demuestran que sus penas son genuinas y muchas veces fatales. Y estas diferencias no son otra cosa que modulaciones de los parámetros que rigen los modelos de masculinidad.

Para la masculinidad hegemónica,³⁵ el llanto es una debilidad asociada a las mujeres. Por eso, ciertas maneras de Martín Fierro, y de algunos guapos del tango, pueden ser juzgadas como muestras de una sensibilidad excesiva. Para Borges, el sentimentalismo y las lágrimas en un gaucho representan una manera de falsearlo, de tornarlo inverosímil. Y esto también le cabe a Moreira.

En “Eduardo Gutiérrez, escritor realista” –artículo de 1937, publicado en revista *El Hogar*–, Borges realiza varias operaciones sobre este autor y su obra: por un lado, rescata su figura a la vez que menoscaba su escritura; por otro, concluye que el aporte de Gutiérrez al mito gaucho construido por Lugones y Rojas años atrás, ha sido refutarlo; pero, sobre todo, lo que hace Borges en este texto es derrumbar el valor y el prestigio popular de la novela principal de Gutiérrez. Para ello, pondera *Hormiga Negra* bajo el argumento de que Guillermo Hoyo resulta ser un gaucho mucho más verídico que Moreira. Esto sucede, según Borges, debido a que *Juan Moreira* –“sin excluir a las otras (novelas) de Gutiérrez y al *Don Segundo Sombra*” (Borges, 2007c, p. 337)- fue escrito “según las exigencias románticas” (p. 338), constatables en esa “pompa sentimental” que vendría

³⁵ La masculinidad hegemónica, según Connell (2003), se puede definir como la configuración de la práctica del género, es decir, una práctica que lleva incorporada la respuesta aceptada que impone el patriarcado. Esto le garantiza al hombre su posición dominante y la subordinación de la mujer y de las otras masculinidades que no se ajustan a esa respuesta esperada, y que por lo tanto son feminizadas. Las masculinidades que expresan heterosexualidad pero no de la manera en que lo señalan las normas hegemónicas, son rechazadas.

a oponerse a “la veracidad”³⁶ que Borges lee en *Hormiga Negra*; en este sentido, obra al parecer insular en la novelística de Gutiérrez.³⁷

Borges no lee en Gutiérrez lo mismo que Carriego; porque si éste le rinde tributo a Moreira como hemos visto, aquél, en cambio, lo desprecia relativamente y, en su lugar, escoge como modelo de las ficciones folletinescas de Gutiérrez a Guillermo Hoyo, un gaucho que casi no llora³⁸ y que protagoniza una ficción en la que la historia de amor sólo sirve para precipitar los hechos pero que, a medida que la novela avanza, se va diluyendo hasta desaparecer.

³⁶ Cabe llamar la atención sobre la palabra “veracidad”, que Borges pondera como un atributo fundamental de *Hormiga Negra*. Es sabido que, reacio a las estéticas realistas y naturalistas, nunca elogió la veracidad de una obra literaria sino, en todo caso, su verosimilitud como elemento interno a la narración. Por eso resulta curiosa esta apreciación de Borges, sobre todo porque forma parte de la tesis central del artículo. Además, agrega otras expresiones más o menos equivalentes: se refiere a la obra como una “sincera biografía” (Borges, 2007c, p. 336), afirma que Gutiérrez “compuso un libro real” (p. 338), que “se parece a la vida” (338). Probablemente, en el afán de distanciar *Hormiga Negra* de la “pompa sentimental” (p. 337) derivada del romanticismo, celebra “el escandaloso sabor de la veracidad” (p. 337) de esta novela.

³⁷ Por ejemplo, sabemos que toda la primera parte de la novela trata sobre la obsesión de Hormiga Negra con Marta, a la que roba de su casa, luego de propinarle varias tundas a su madre, quien se oponía al amorío. Después de haber estado separado de su amada por mucho tiempo, gastado en huidas de la justicia y una estadía en la cárcel, finalmente regresa a la casa familiar en la que se encontraba también Marta. Suponemos un apasionado reencuentro, cargado de besos y escenas de profundo sentimiento, pero Gutiérrez escribe ese momento así: “Aquel día fue de verdadera fiesta. Marta estaba loca de alegría y los amigos iban cayendo, así que conocían la llegada de Hormiga [...]” (Gutiérrez, 1950, p. 127). Esta es la única mención de Marta en esta escena, quien irá perdiendo protagonismo de manera definitiva a medida que avanza la novela.

³⁸ En *Hormiga Negra* los gauchos lloran poco, mucho menos que en otras obras de Gutiérrez. El primero que protagoniza escenas de llanto es Zoilo, el hermano de Guillermo Hoyo: “Zoilo se había acercado a su hermano y lo llenaba de caricias, llorando amargamente” (Gutiérrez, 1950, p. 52). También llora el padre: “Y aquí Hormiga Negra [padre] se echó a llorar en todos los tonos, lamentando profundamente la paliza que había dado a su hijo” (p. 58). En cuanto al protagonista, la primera vez que llora es frente a la muerte de Zoilo: “Y al recordar que lo había visto rodar a los pies del caballo, sin vida y acribillado a heridas, no pudo dominar su sentimiento y rompió a llorar de una manera desconsoladora” (p. 101). Y luego, sobre el final de la obra, cuando cae preso: “Y amarrado como República bajo el caudillaje, agobió la cabeza sobre el pecho y dos gruesas lágrimas rodaron por sus pómulos *agudos y fuertemente viriles*” (p. 199, destacado nuestro). Nótese el intento de Gutiérrez de preservar la masculinidad “macha” frente al llanto. Y después llora nuevamente pensando en la suerte que correrán su mujer e hijos cuando él esté en la cárcel: “Lloro porque pienso en ustedes, en mis pobres hijos que pueden pagar mis faltas” (p. 202).

Más allá de las valoraciones estéticas de Borges, cabe pensar si detrás de su rechazo de cualquier manifestación de sentimentalismo en gauchos y guapos no se oculta una ponderación de determinadas formas de masculinidad. Y, más profundamente, cabría preguntarse también si esa postura no esconde una suerte de pánico homosexual. La homofobia del autor ha sido puesta en evidencia por los estudios literarios.³⁹ Y también fue registrada en el *Borges* de Bioy Casares: en la entrada correspondiente al 7 de septiembre de 1969, Borges se lamenta de que “la pederastia ha manchado toda la literatura”, y agrega que “Martínez Estrada vio algo de pederastia en el *Martín Fierro*”. Entreverada en esa queja, asoma la ironía, pues la humorada que sigue parecería darle la razón al autor de *Muerte y transfiguración...*: “es claro, si hasta se llamaba Fierro: un predestinado” (Bioy Casares, 2006, pp. 1228-1229).

Entonces, la predilección de Borges por *Hormiga negra* se funda en la ausencia —o una presencia mínima y acotada— que existe en esa novela del tono del lamento y, por lo tanto, de la sensiblería que tanto detestaba. En la gauchesca como así también en Gutiérrez, uno de los principales motivos de este tono es el de la denuncia de la persecución del gaucho por parte de una autoridad estatal injusta. A diferencia de *Juan Moreira*, en *Hormiga Negra* está prácticamente ausente y no constituye el engranaje principal de la trama.⁴⁰ Por eso en esta novela predomina el tono del desafío que se traduce en peleas y duelos a cuchillo. Y es esto precisamente lo que rescata Borges en su texto sobre el autor de estos folletines: recuerda la pelea con

³⁹ Ver El artículo de Daniel Balderston “La ‘dialectica fecal’: pánico homosexual y el origen de la escritura en Borges” (2019); como así también la entrada “Homofobia” (2023) en la enciclopedia *Borges babilónico*, a cargo también de Balderston.

⁴⁰ En *Hormiga Negra*, el primer momento en el que se denuncian las arbitrariedades contra el gaucho aparece recién en el octavo capítulo, “La lógica del crimen”: “Así se ve que nuestro paisano al que por desgracia falta momentáneamente el trabajo, es aprehendido, juzgado y condenado por ‘vago’, a los horrores de un cuerpo de línea”, y rápidamente agrega: “Pero dejemos estas cosas por demás sabidas, y sigamos nuestra historia” (Gutiérrez, 1950, p. 81). El motivo se ausenta hasta el capítulo dieciséis, “La fin del mundo”, cuando el narrador vuelve a la carga y cuestiona más en extenso la condición de “vago” del gaucho, y concluye: “Este es el vago que las autoridades persiguen en la campaña de Buenos Aires mismo y que va a engrosar las filas del ejército, sin otra forma de sentencia que el parte verbal y brutal del alcalde que lo remitió” (p. 170). Finalmente, en el capítulo diecinueve, retomando el tópico de la desigualdad frente a la ley, ya ensayado tempranamente por Hidalgo en sus diálogos, Gutiérrez puntualiza: “La vara de la justicia como el corvo del alcalde, no se han hecho más que para el pobre gaucho (...) ¿A qué rico se ha visto marchar de contingente a la frontera?” (p. 186).

el guapo Filemón Albornoz, y del *Juan Moreira* extrae el ya mencionado enfrentamiento con Leguizamón. Sólo prevalece la violencia en la lectura de Borges, que es pura imagen para el escritor todavía vidente, por eso hace notar que las peleas que escribe Gutiérrez parecen “imaginadas para el cinematógrafo” (p. 336). Y no para la literatura, podríamos completar, porque la escritura, cuerpo esencial de lo literario, se desvanece, es “trivial”, no merece consideraciones. Por eso Borges, pese a su notable condición de prodigioso citador, no la retiene en su memoria: “las palabras de Gutiérrez se me han borrado; queda la escena” (p. 336).

7. Los guapos del tango-canción

Antes del estreno de la pieza considerada fundacional del tango-canción, “Mi noche triste”, los tangos primitivos diseñaron, como hemos dicho, un modelo de masculinidad que oscilaba entre el culto al coraje y la obscenidad prostibularia. Durante sus años montevideanos (1914-1917), Pascual Contursi (1888-1932) compuso una serie de tangos⁴¹ que repetían el por entonces novedoso tópico del hombre que, abandonado por la mujer – “percanta que me amuraste” –, canta su tristeza, se lamenta y llora.

En 1914, Contursi escribió *De vuelta al bulín*,⁴² en el que dice: “Te busqué por todo el cuarto, / imaginándome, mi vida / que estuvieras escondida / para darme un alegrón / pero vi que del ropero / la ropa ya habías quitado / y al ver que la habías llevado / *lagrimeó mi corazón*” (Gobello, 2010, p. 30, destacado nuestro). En ese mismo año, también compuso *Ivette*⁴³ (1914), que trata sobre un bacán que recuerda a “la china que lo dejó”. Para que no le falte el “buyón” (alimento, comida), el enamorado roba y termina en la cárcel, desde donde le compone “lindos versitos nacidos del corazón” (p. 35). Pese a los sacrificios y la entrega, como hemos dicho, la mujer lo deja por otro, y “recordando sus amores el pobre bacán *lloró*” (p. 36, destacado

⁴¹ Entre ellos, se cuenta “Mi noche triste”, que se estrenó en 1915, en la ciudad de Montevideo y la cantó el mismo Contursi. En 1917, se grabó por primera vez, y la interpretó Carlos Gardel. (Gobello, 2010).

⁴² La música pertenece a José Martínez.

⁴³ Ídem.

nuestro). *¡Qué querés con esa cara!*,⁴⁴ compuesto en 1915, repite el motivo: “te fuiste sin comprender / que *me dejabas llorando*, / que era triste mi destino” (p. 42, destacado nuestro).

Los tangos montevideanos de Contursi reformulan los códigos de la masculinidad rea, y a partir de la década de 1920, un corpus significativo de piezas⁴⁵ siguen esta huella y se alejan de la sangre fría y la rudeza del guapo finisecular, y en consecuencia habilita una forma de hombría en la que *no es mengua* el llorar y lamentarse, como tampoco lo había sido para Martín Fierro.

*Malevaje*⁴⁶ (1928) es uno de los tangos paradigmáticos en este sentido. La canción fue interpretada, entre otros, por Carlos Gardel y narra el problemático flechazo amoroso de un guapo. El enamoramiento le trae una suerte de desgracia de género porque desnaturaliza su masculinidad y lo convierte en un “otro” del cual hasta el propio guapo se espanta. Junto con el amor ha anidado la cobardía en su corazón: “decí por Dios que me has dao” (Gobello, 2010, p. 143), le suplica a la mujer, porque hasta el malevaje

⁴⁴ La música corresponde al tango “La guitarrita”, de Eduardo Arolas. (Gobello, 2010).

⁴⁵ “Patotero sentimental” (1922): “escondés bajo tu risa / muchas ganas de llorar” (Gobello, 2010, p. 58).

“Nubes de humo” (1923): “De nada sirve el guapear / cuando es honda la metida / ¡Pobrecita mi querida! / Toda la vida / la he de llorar” (p. 70).

“Langosta” (1925): “Una noche muy cruda de invierno / a Langosta lo vieron pasar / con un traje marrón entallado / y una vaga tristeza al mirar / Con el pucho apagado en la boca / recostóse el malevo a pensar / en quién sabe qué cosas tan locas / que a veces los chicos lo vieron llorar.” (p. 89). Y luego “: arrojando a la calle el cuchillo, / besando un retrato se puso a llorar.” Al igual que sucede, por ejemplo, en “Malevaje” (1928), el compadrito se enamora y su figura recia se resquebraja hasta el llanto. Frente a los signos de “debilidad”, aparecen las viejas chismosas que diagnostican el mal del guapo: “son cosas de amores”. Langosta niega los rumores: “Tal vez algún día terminen de hablar”. Finalmente, Langosta termina “besando un retrato” envuelto en llanto. Y arroja el cuchillo, como quien renuncia a esa imagen de hombre “malo”, de malevo.

“Ladrillo” (1926), retrata a otro malevo que llora, esta vez porque está preso por haber matado a “un compadrón (que) molestaba / a la que era su amor” (p. 105).

“Pobre corazón mío” (1926): “Entonces en mis ojos / sentí dos lagrimones” (p. 116).

“Adiós muchachos” (1927): “Dos lágrimas sinceras / derramo en mi partida / por la barra querida / que nunca me olvidó” (p. 123).

“Pero yo sé” (1928): “Yo sé que en las madrugadas / cuando las farras dejás, / sentí tu pecho oprimido / por un recuerdo querido / y te ponés a llorar” (p. 149).

⁴⁶ Letra de Enrique Santos Discépolo y música de Juan de Dios Filiberto.

lo mira extrañado por su falta de valor. Su “pasado malevo y feroz” (p. 143) se ha transformado, ha cambiado de signo: rehuye enfrentamientos, tiene miedo de morir, piensa en ir a misa e “hincarse a rezar”, menester asociado principalmente con la mujer, y ya no goza del “ansia e guapear”. El amor le ha quitado el atributo central del guapo, y que define su hombría en buena medida: el coraje. Estos desplazamientos culminan en el llanto: “Si yo que nunca aflojé / De noche angustiao / Me encierro a llorar” (p. 143).

La masculinidad también se construye con la mirada de los otros, y en este sentido, “Malevaje” es un buen ejemplo porque los ojos de los demás malevos condicionan el comportamiento del guapo y lo definen en relación con el modelo de masculinidad hegemónica. Si el malevaje mira azorado los reblandecimientos del enamorado, esa mirada es la que también registra el desmoronamiento del macho, y esto también es parte de su angustia, junto con las penas de amor: la barra rea lo ve “perdiendo el cartel / de guapo que ayer / brillaba en la acción” (p. 43). En ese doble juego entre mirar y ser mirado se desenvuelve la performatividad de la masculinidad. Esto se puede observar con mayor claridad tal vez, en otro tango famoso, “Patotero sentimental” (1922),⁴⁷ cuyo título encierra una suerte de oxímoron en el que parecen convivir dos maneras opuestas de hombría: el atributo patotero se liga con la violencia, y eso lo aleja del costado sentimental y lacrimógeno. El “patotero” es el “rey del bailongo” y el “rey del cabaret” (Gobello, 2010, p. 58), que tiene a disposición “muchas, muchas minas” (p. 59). Sin embargo, lo disonante aparece cuando nos enteramos que también tiene “bajo (su) risa / muchas ganas de llorar” (p. 59). ¿Cuál es el motivo de esa pena? Pues, el arrepentimiento por haber sido tan “cruel” y “ciego” y haber abandonado a una mujer “fiel” que lo “quiso de verdad” (p. 59), otro tópico clásico del género. Como hemos dicho recién, en estos tangos la mirada de los demás resulta crucial: mientras que en “Malevaje” el hombre va perdiendo la condición de guapo frente a los malevos que lo observan en su declive; en “Patotero sentimental”, el guapo fue impiadoso con la mujer porque la patota lo estaba mirando:

Quando tengo dos copas de más, / en mi pecho comienza a surgir / el
recuerdo de aquella fiel mujer / que me quiso de verdad, / y yo ingrato

⁴⁷ Letra de Manuel Romero y música Manuel Jovés.

abandoné. / De su amor me burlé sin mirar / que pudiera sentirlo después,
/ sin pensar que los años al correr / iban, crueles, a amargar/ a este rey del
cabaret. / ¡Pobrecita / cómo lloraba / cuando ciego / la eché a rodar! / La
patota me miraba / y... ¡no es de hombre el aflojar! (Gobello, 2010, p. 59,
destacado nuestro)

Los otros terminan por empujarlo a la misoginia, al maltrato y finalmente al abandono. Quizás, con la patota ausente y sin ojos que lo observaran, los mandatos de género no hubiesen recaído con tanta fuerza sobre el guapo.

Como es sabido, uno de los pioneros del tango-canción e ícono principal del género fue Carlos Gardel. En torno a su figura se ha ido construyendo toda una mitología acerca de su supuesta homosexualidad. Por supuesto que no importa en definitiva la orientación sexual de Gardel, lo que sí resulta interesante es ver cómo otro de los modelos de la masculinidad nacional también tiene grietas, lo asedian rumores que ponen en duda los valores viriles que él mismo representa. Gardel encarna ese varón que combina la guapeza dura con las desdichas, el coraje con la capacidad de sufrimiento y las lágrimas. El tono del desafío y del lamento vuelven a estar juntos, es decir que en la imagen de Carlos Gardel se reeditan los parámetros de masculinidad que también vemos en Fierro y en Moreira, personajes también atravesados por formas de virilidad a veces contradictorias. De hecho, en la iconografía que lo inmortaliza no sólo aparece su clásica sonrisa, sino también las escenas de llanto, provenientes fundamentalmente de algunas de sus películas. Por ejemplo, en *El día que me quieras* (1935), el Zorzal interpreta a Argüelles, hijo de una magnate que se enamora de una bailarina que, finalmente, enferma y muere. Conocida la triste noticia, Gardel/Argüelles interpreta “Sus ojos se cerraron”, en una desgarradora escena que culmina en amargo llanto.

Otro ejemplo podemos encontrarlo en el tango “Tomo y obligo”,⁴⁸ grabado por Gardel en 1931. La letra pone en escena el enfrentamiento de dos maneras diversas de masculinidad, manifiestas en un mismo hombre. El guapo sabe que “un hombre no debe llorar”, un “hombre macho”,

⁴⁸ Letra de Manuel Romero y música de Carlos Gardel.

entiéndase. Sin embargo, llora, pues la desilusión amorosa lo conduce a eso.

La pieza se divide en tres partes bien diferenciadas: en primer lugar, el convite, la invitación a beber al parroquiano que lo acompaña, para de ese modo ahogar las penas. En segundo término, nos encontramos con la narración del idilio del guapo con la mujer, la posterior ruptura y finalmente los celos que siente al verla con otro, motivo del que resulta el llanto del guapo. Y finalmente, el consejo que el guapo le da al parroquiano a partir de lo vivido. La experiencia del sufrimiento configura un saber sobre la naturaleza femenina: todas “dan muy mal pago”, sentencia. Y aconseja: “no se enamore”; pero, no obstante, si ello se llegara a producir de todos modos, recomienda “fuerza” y no llorar porque “un hombre macho no debe llorar”. Al romper en llanto, el guapo quebranta la norma que rige la masculinidad en la que se inscribe, pero su diatriba misógina pareciera redimirlo de la infracción.⁴⁹ En la escena de la película *Las luces de Buenos Aires* (1931) en la que Gardel canta este tango, no obstante, dirime la cuestión rompiendo en llanto al finalizar la canción.

En el repertorio gardeliano hay una pieza titulada “Sentimiento gaucho” (1924).⁵⁰ Pese a su título, la letra no remite al mundo gauchesco, sino por el contrario la acción transcurre en un “viejo almacén” de la calle Paseo Colón de la ciudad de Buenos Aires. Allí, un parroquiano se encuentra con un borracho que le cuenta su triste historia de desamor y traición. De este tango, nos interesa particularmente un verso: “sabe que es condición de varón el sufrir” (Gobello, 2010, p. 82), el cual nos recuerda a aquellos del *Martín Fierro* en los que Cruz dice: “Amigazo, pa sufrir / han nacido los varones” (Hernández 2018 p. 180). El sufrimiento, las lágrimas y el llanto son también del gaucho, y transitivamente del guapo, del macho urbano. Pareciera que no hay nada de malo en que el hombre lllore, sobre todo si el llanto proviene de penas de amor (heterosexual). El guapo sentimental del

⁴⁹ Algo similar sucede en el tango “Me da pena confesarlo” (1932), cuya letra pertenece a Alfredo Le Pera. Allí también se da el caso de un hombre que pese a que sabe que no debe llorar, la situación lo conduce al llanto irremediamente: “No es de hombre lamentarse / pero al ver cómo me alejo, / sin poderlo remediar / yo lloro sin querer llorar”.

⁵⁰ La música pertenece a los hermanos Francisco y Rafael Canaro. La letra, de Juan Andrés Caruso, se agregó al año siguiente, en 1925, mismo año en el que Gardel la incluyó en su repertorio.

tango, al mismo tiempo que “traiciona las concepciones burguesas de la masculinidad” (Savigliano, 1993-1994, p. 86), amplía la dimensión de la subjetividad masculina, con el consabido riesgo de feminizarse o bien de que la virilidad se deslice hacia zonas ambiguas y sospechosas. Sin embargo, dentro del corpus de tangos-canción que cantaba Gardel, este tipo de masculinidad convive con aquella, opuesta, en la que las lágrimas no se permiten porque son consideradas un signo de afeminamiento. Todo parecería indicar entonces que en la cultura popular rioplatense de las primeras décadas del siglo XX habría existido la convivencia de al menos dos configuraciones de masculinidad divergentes, como también sucede en el poema de Hernández y en los folletines de Gutiérrez.

8. Consideraciones finales

En un momento determinado del devenir de los géneros, los hombres de la gauchesca y del tango comenzaron a llorar y las masculinidades recias se mezclaron y combinaron con las sentimentales y lacrimosas. Como se sabe, Fierro rumbeó hacia los toldos junto con Cruz,⁵¹ lagrimeando e invadido el corazón de pena; y, por su parte, los guapos del tango-canción sollozaron frecuentemente la pérdida, la ausencia o el abandono de la mujer.

Un comentario que realizan Borges y Bioy Casares en el prólogo a una antología de literatura gauchesca puede ayudarnos a comprender estos cambios en el terreno de las masculinidades que hemos analizado. Según estos autores, en la gauchesca lo que domina es la amistad y no el amor. Esto se debe a que “en una sociedad primitiva la lealtad y la amistad son fundamentales, ya que todo hombre está amenazado por múltiples peligros y el apoyo de otro hombre, de un amigo, corrige su soledad y duplica su coraje.” (Borges y Bioy Casares, 1955, p. XI). La vida “atareada y riesgosa” del gaucho hace que el amor le resulte ciertamente ajeno, y en consecuencia lo coloca lejos de las “cavilaciones sentimentales” (p. XI). Y luego agregan que hay una convicción “típica” del gaucho: “un varón no debe supeditarse a una mujer” (p. XI). Los autores describen la recia

⁵¹ “Y cuando la habían pasao, / Una madrugada clara / Le dijo Cruz que mirara / Las últimas poblaciones; / Y a Fierro dos lagrimones / Le rodaron por la cara” (Hernández 2018 pp. 198-199).

masculinidad del gaucho que impregnó buena parte del género hasta, por lo menos, el poema de Hernández, cuando estos parámetros esbozados no parecen cumplirse del todo. Y finalizan: “hemos oído la afirmación de que el hombre que piensa tres minutos seguidos en una mujer es un afeminado.” (p. XII). Más allá del tono irónico, la afirmación puede servir para pensar los cambios que trae el tango-canción, porque allí, en el amor y/o la pasión, se encuentra la bisagra que nos permite articular las formas de masculinidad que habitan en estos géneros.

Referencias

- Ascasubi, H. (1959). *Pualino Lucero o los gauchos del Río de la Plata*. Editorial Estrada.
- Ascasubi, H. (1900). *Aniceto el Gallo. Gacetero prosista y gauchi-poeta argentino*. Peuser.
- Ascasubi, H. (1919). *Santos Vega o los mellizos de la Flor*. Casa Vaccaro.
- Balderston, D. (1988). Dichos y hechos: Borges, Gutiérrez y la nostalgia de la aventura. *La Torre*, n° 8, pp. 595-615.
- Batiz, A. (1908). *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880*. Ediciones Aga-Taura.
- Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Destino.
- Borges, J. L. (2005). *El Martín Fierro*. Emecé.
- Borges, J. L. (2007a). *Obras completas*. Tomo I. Emecé.
- Borges, J. L. (2007b). *Obras completas*. Tomo II. Emecé.
- Borges, J. L. (2007c). *Obras completas*. Tomo IV. Emecé.
- Borges, J. L. y Bullrich, S. (1968). *El compadrito*. Compañía General Fabril Editora.
- Borges, J. L. y Bioy Casares, A. (1955). *Poesía gauchesca*. Fondo de Cultura Económica.
- Cárdenas, M. I. (1961). Apuntes sobre nuestro sainete y la evolución político-social argentina. *Revista Universidad N° 49*, Universidad Nacional del Litoral, pp. 73-90.
- Carriego, E. (1927). *Misas herejes. La canción del barrio*. La Cultura Argentina.
- Connell, R. W. (2003). *Masculinidades*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- de Lara, T. y Roncetti de Panti, L. (1981). El tema del tango en la literatura argentina. Ediciones Culturales Argentinas.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Fondo de Cultura Económica.
- Gobello, J. (Comp.) (2010). *Letras de tango*. Centro Editor de Cultura.
- Gutiérrez, E. (1961). *Juan Moreira*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Gutiérrez, E. (1950). *Hormiga Negra*. Editorial Tor.

- Hernández, J. (2018). *Obras completas. José Hernández. Volumen 4. Obra literaria*. Eduvim.
- Hidalgo, B. (1986). *Obra completa*. Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Artigas.
- La Prensa (19 de agosto de 2012) "El misterio del gran poeta". *La Prensa*.
<https://www.laprensa.com.ar/394875-El-misterio-del-gran-poeta.note.aspx>
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Perfil Libros.
- Ludmer, J. (2011). *El cuerpo del delito: un manual*. Eterna Cadencia.
- Lugones, L. (1911). *Historia de Sarmiento*. Otero & Co. Impresores.
- Martínez Estrada, E. (1986). *Radiografía de la pampa*. Hyspamérica.
- Mujica Láinez, M. (1948). *Vida de Anastasio el Pollo. (Estanislao del Campo)*. Emecé.
- Payró, R. (1985). *Pago Chico. Y nuevos cuentos de Pago Chico*. Losada.
- Pelliza, M. (2018). "Carta de Mariano Pelliza" [27 de marzo de 1873]. Hernández, José. *Obras completas. Volumen IV, obra literaria*. Eduvim, pp. 461-463.
- Peluffo, A. (2013). Gauchos que lloran: masculinidades sentimentales en el imaginario criollista. *Cuadernos de Literatura*, vol. XVII(33), pp. 187-201.
- Pérez, L. (1957). Poesía biográfica de Rosas titulada 'El gaucho' publicada en 1830. En R. Rodríguez Molas, *Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en 1830*. Ediciones Clío, pp. 16-38.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo XXI.
- Rivera, J. (1968). *La primitiva literatura gauchesca*. Jorge Álvarez.
- Rossi, V. (1958). *Cosas de negros*. Hachette.
- Salessi, J. (1995). *Médicos, maleantes y maricas*. Beatriz Viterbo.
- Savigliano, M. E. (1993-1994). Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XIX, pp. 79-104.
- Taullard, A. (1927). *Nuestro antiguo Buenos Aires*. Talleres Casa Jacobo Peuser.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 333-349

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 16 OCT 2024 – ACEPTACIÓN 15 ABR 2025

Velmiro Ayala Gauna: lo rural como catalizador innovativo en el género policial argentino

Velmiro Ayala Gauna: The Rural as an Innovative Catalyst in the Argentine Detective Genre



<https://doi.org/10.48162/rev.53.012>

Allen Guillermo Rivas Prado

Asbury University

Estados Unidos

allen.rivasprado@asbury.edu



<https://orcid.org/0009-0000-1537-8370>

Resumen

Velmiro Ayala Gauna ha desempeñado un papel crucial en el desarrollo del género policial cultivando la tradición del “comisario campero”. Sus historias, ambientadas en Capibara-Cué, introducen elementos innovadores que contrastan el conflicto entre el campo y la ciudad. Este ensayo explora cómo lo rural en los relatos de don Frutos Gómez ofrecen una perspectiva fresca del género policial argentino en estos entornos. Se propone mostrar cómo en los cuentos *Los casos de don Frutos Gómez* (1955-1960) los elementos rurales posibilitan la innovación literaria y ofrecen una perspectiva fresca del género policial argentino al contrastar el conflicto campo vs ciudad. El presente autor argumenta que Ayala Gauna utiliza los crímenes cometidos en el contexto rural de Capibara-Cué para destacar las influencias negativas de la ciudad y el progreso como principales motores de las acciones criminales, mientras reivindica el ingenio, el conocimiento y la justicia pragmática del comisario rural Frutos Gómez frente a la

corrupción, los vicios urbanos y la desigualdad social que afectan a las comunidades del campo.

Palabras clave: crimen, policial, comisario campero, campo-ciudad, civilización, barbarie

Abstract

Velmiro Ayala Gauna has played a crucial role in the development of the detective genre by cultivating the tradition of the “rural commissioner.” His stories, set in Capibara-Cué, introduce innovative elements that highlight the conflict between rural and urban settings. This essay explores how the rural elements in don Frutos Gómez’s stories provide a fresh perspective on the Argentine detective genre in these environments. It aims to demonstrate how, in the short stories *Los casos de don Frutos Gómez* (1955–1960), rural elements enable literary innovation and offer a new perspective on the Argentine detective genre by contrasting the rural vs. urban conflict. The present author argues that Ayala Gauna uses the crimes committed in the rural context of Capibara-Cué to emphasize the negative influences of the city and progress as the main drivers of criminal actions, while also vindicating the ingenuity, knowledge, and pragmatic justice of the rural commissioner Frutos Gómez in the face of urban corruption, vice, and social inequality affecting rural communities.

Keywords: crime, detective, rural commissioner, rural-urban, civilization, barbarism

Introducción

El género policial en Argentina ha sido moldeado por las complejidades sociales y políticas del país, sobre todo desde la modernización ocurrida a principios del siglo XX. En contraste con la tradición anglosajona, donde el detective resuelve crímenes con una lógica implacable y fría, en Argentina esta narrativa ha evolucionado al tratar cuestiones relacionadas con la corrupción, la desigualdad y la violencia institucional. Figuras literarias como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Rodolfo Walsh revolucionaron el género al incorporar elementos que fusionan lo fantástico con lo político. En tiempos más recientes, autores como Ricardo Piglia, Claudia Piñeiro, Guillermo Orsi, Kike Ferrari y Martín Kohan han continuado esta tradición y puesto enfoque en la marginalidad y la

decadencia de los espacios urbanos. Este desarrollo ha situado a la literatura criminal argentina por encima del entretenimiento, puesto que se ha convertido en un medio poderoso para la crítica social y la reflexión sobre la identidad nacional. Es relevante destacar que esta evolución del género policial no es exclusiva de la Argentina, puesto que ocurre en muchos países latinoamericanos con sus propias peculiaridades. Aun así, en la literatura policial que se estaba gestando en Latinoamérica, incluyendo a Argentina, surge un aspecto “cómic” y ocurrente que la identifica. Citando el estudio “La novela policial en Hispanoamérica” (1973) de José Antonio Portuondo, el escritor cubano Leonardo Padura Fuentes expresa que:

[...] muchos autores prefieren un tipo casi humorístico de investigador privado que, en ocasiones, roza la caricatura. Su método de investigación es más intuitivo que científico, y logra el descubrimiento de la verdad principalmente a través de cuestiones emotivas en lugar de razonamientos lógicos. (p. 39)

Por su parte, Mempo Giardinelli parece coincidir con el dictamen de Padura Fuentes al señalar que “[l]a soledad del protagonista de la novela criminal hispanoamericana es [...] menos trágica, a veces hasta humorística, dotada de una dosis de esperanza que no siempre el autor quiere mostrar al desnudo, acaso por pudor” (1984, p. 223). Sin lugar a dudas, este aspecto burlesco e ingenioso, que abarca desde el humor más nihilista y hasta sucio-realista¹ y que refieren los autores antes citados, se ha propagado en la producción de la literatura criminal latinoamericana, al punto de convertirse en un sello que la distingue de otras literaturas de diferentes contextos geográficos pertenecientes al género.

En paralelo a estas transformaciones que ha experimentado la literatura policial en Latinoamérica y en Argentina a lo largo del siglo XX, autores como Velmiro Ayala Gauna han jugado un papel crucial en su desarrollo y representan a ese arquetipo caricaturesco e ingenioso del detective. Más exactamente, del detective rural o comisario campero. A través de personajes emblemáticos como don Frutos Gómez, este escritor ha expuesto las tensiones inherentes entre el campo y la ciudad. De ese modo, ha utilizado el entorno rural como un escenario ideal para desarrollar

¹ Véase la novela criminal *Simple Blues* (1999), del escritor rosarino Sergio Gioacchini.

tramas que no solo investigan crímenes, sino que también ofrecen una crítica social latente. En las páginas que siguen, este trabajo se propone mostrar cómo en los relatos *Los casos de don Frutos Gómez* (1955-1960) los elementos rurales posibilitan la innovación literaria y ofrecen una perspectiva fresca del género policial argentino al contrastar el conflicto campo vs ciudad. El presente autor argumenta que Ayala Gauna utiliza los crímenes cometidos en el contexto rural de Capibara-Cué para destacar las influencias negativas de la ciudad y el progreso como principales motores de las acciones criminales, mientras reivindica el ingenio, el conocimiento y la justicia pragmática del comisario rural Frutos Gómez frente a la corrupción, los vicios urbanos y la desigualdad social que afectan a las comunidades del campo.

Las promesas de la ciudad y el progreso como móvil principal de los crímenes en *Los casos de don Frutos Gómez*

Don Frutos Gómez, el protagonista de *Los casos de don Frutos Gómez* de Velmiro Ayala Gauna (1905-1967), pertenece a lo que en la literatura policial y criminal argentina se conoce como el “comisario rural”². A propósito, dice Pinatiello, “[e]ste personaje es uno de los aportes más originales que el policial argentino ha hecho al género” (2015, p. 196). Según el propio autor, don Frutos Gómez “está tomado de la realidad y es un típico paisano [...] más astuto que inteligente, gran observador y conocedor profundo de hombres y cosas” (Ayala Gauna 1955-1960, p. 2). Aunque Ayala Gauna basó la mayoría de sus historias en la región correntina, se lo ha clasificado como autor rosarino debido a su residencia en esta ciudad hasta su muerte en 1967. Otro aspecto a considerar es que, si bien en la mayoría de las historias de don Frutos Gómez se observa el constante antagonismo campo vs ciudad, todavía no se ha realizado un

² Según Gerardo Pignatiello, el comisario rural proviene de lo que él denomina el subgénero *policial campero*, que es una crónica policiaca que sucede en el campo (2015, p. 196). “Muchos de los rasgos de Calíbar, ese primer detective rural, se encuentran en los protagonistas de toda la saga rural con los comisarios Laurenzi de Rodolfo Walsh y don Frutos Gómez de Velmiro Ayala Gauna, con el comisario Leoni de Pérez Zelaschi, el comisario Laborde de Manuel Peyrou, el Padre Metri de Leonardo Castellani, con algunos cuentos de Antonio di Benedetto, con las novelas recientes *Cuadro de una muerte dudosa* de Vlady Kociancich y *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia, y muchos otros que van construyendo persistentemente el corpus considerable del policial campero argentino” (Pignatiello, 2014, p. 29).

análisis profundo de los prejuicios ciudadanos y el progreso en estas historias. En las anécdotas de Capibara-Cué³, el pueblo imaginario donde don Frutos Gómez ejerce como comisario rural tras ser enviado allí por su patrón don Juan Román en el cuento “El arribo”, observaremos cómo la atracción que ejerce la ciudad y los vicios de sus habitantes (advenedizos, visitantes, gringos, etc.) se convierten en los principales detonantes de los crímenes que se cometen en este lugar.

Los casos de don Frutos Gómez es una colección de relatos en los que un semi-analfabeto e inusual detective (don Frutos Gómez) es asignado al puesto de comisario de policía en un pueblo del campo correntino que como se indicó previamente, se llama Capibara-Cué. Para resolver los crímenes, don Frutos Gómez utiliza la astucia y sus amplios conocimientos del campo, de las costumbres y la idiosincrasia de los capibara-cueños. Sus estrategias investigativas no convencionales para desentrañar los misterios están acompañados de una dosis de humor gracias a los comentarios de sus subordinados con escasa instrucción formal y al contraste que le añade las discrepancias con Arzásola, el oficial letrado de la ciudad.

Aunque estos relatos fueron escritos en 1955 y 1960 respectivamente, “el momento de los sucesos narrados es un poco anterior [...], inmediatamente posterior a la segunda mitad de la década de 1930” (Pignatiello 2015, p. 199). Este periodo corresponde a la Década Infame (1930-1943), conocida por las crisis económicas, los golpes militares y la consolidación del movimiento peronista. Sin embargo, los cinco años que comprenden la escritura de estos relatos (1955-1960) no son menos convulsos en el país.⁴ En el entorno cultural existía un debate de la intelectualidad y la crítica sobre lo que debía considerarse literatura nacional o no. Huelga mencionar que Ayala Gauna cuestionó este concepto, que según él era un constructo

³ Capibara-Cué es un nombre guaraní que significa “carpincho viejo.”

⁴ Después que Domingo Perón fue derrocado en un golpe militar en 1955, siguieron dictaduras como la de Eduardo Leonardi (1955) y la de Pedro Eugenio Aramburu (1955-1958) y gobiernos que se enfocaron en la despersonización de Argentina. Esto provocó enfrentamientos entre las fuerzas armadas del gobierno con los grupos de izquierda y la resistencia peronista.

artificial de los críticos y escritores que querían definir la identidad cultural argentina.⁵

Para crear una literatura criminal fuera de los confines de Buenos Aires como proponen Rodolfo Walsh y Velmiro Ayala Gauna (Maltz, 2018, p. 215), el autor de *Los casos de don Frutos Gómez* lo hace de un modo que define su estilo en este género tomando la influencia de la ciudad y el progreso como móvil principal de los crímenes cometidos en Capibara-Cué. Este procedimiento no es gratuito, ya que se alinea con los “asuntos de queja social contra la explotación del hombre por el hombre” (Castelli, 1976, p. 25) que define la ideología de Velmiro Ayala Gauna. En sus cuentos “La justicia de don Frutos”, donde se denuncia que los pobres son más castigados que los ricos por cometer el mismo crimen, y “El accidente”, que trata de una mujer que mata en defensa propia a su presunto violador, “[c]uando la aplicación de la ley y la justicia no convergen es el propio Frutos Gómez quien las equilibra” (Maltz y Moneta, 2021, p. 198). Tal vez por ello el autor, aquejado por las desigualdades y los abusos de una clase más poderosa (ciudadinos con recursos, médicos, ricos y aristócratas) hacia otra más pobre (los habitantes del campo), representa a la primera como la principal causante de la mayoría de los crímenes cometidos en Capibara-Cué.

En su modo peculiar de denunciar las injusticias de una clase más poderosa y vindicar el paisaje provinciano en pos de crear una literatura criminal única, Ayala Gauna selecciona el ambiente rural y todas sus posibilidades que este le ofrece para su creación literaria. A diferencia de la ciudad, el campo le facilita a Frutos Gómez su labor de detective, ya que en ese espacio esta no se rige por la burocracia y los rituales estrictos como ocurre en la ciudad. En el cuento “Crimen en la madrugada”, Frutos Gómez le contesta a Arzósola luego que este le pregunta sobre el listado de órdenes para llevar a cabo ese día: “Yo no sé cómo se manejan loj policía ´n la capital,

⁵ Ver los ensayos “El hombre y su sombra” y “¿Existe una literatura nacional?”, ambos escritos en 1960. Más que la idea de una literatura nacional, el autor argumenta que la narrativa argentina muchas veces ignoraba la identidad de las diversas regiones y provincias. “Uno de los mayores méritos -dice de Ayala Gauna, Luis Arturo Castellanos en su introducción al volumen dedicado a *Ayala Gauna. Narrador y poeta-* fue la búsqueda de una literatura nacional a través de lo vernáculo y regional” (citado en Castelli, 1976, p. 28).

pero aquí n'el campo no tenemos denguno d'esos lío y noj arreglamo como Dios noj da a entender" (Ayala Gauna, 1955-1960, p. 9). También en muchas de sus historias el autor se vale del conocimiento profundo de la naturaleza y de la psicología de los lugareños para desentrañar los misterios y desafíos a los que se enfrenta su protagonista. La burla y el desdén por la ciencia ciudadina y sus métodos para resolver los crímenes son preponderantes en la mayoría de las historias en este conjunto de relatos. En "La pesquisa de don Frutos", don Frutos le responde entre sorprendido y burlón a Arzósola luego que este le sugiere tomar las huellas digitales en el lugar del crimen y enviarlas al laboratorio de la capital: "Acá no usamo d'eso, m'hijo... Tuito lo hacemos a lo que te criaste nomá..." (Ayala Gauna, 1955-1960, p. 17). La desconfianza hacia los advenedizos, a los gringos (inmigrantes colonos) y a los aristócratas, doctores mezquinos y ciudadanos ambiciosos también es característico en estos relatos de Ayala Gauna.⁶

Si bien los crímenes que se cometen en estas historias son actos execrables y reprensibles por su resonancia amoral, no cabe duda que la causa principal son las promesas que ofrece la vida en la ciudad, el progreso y con ello sus vicios y deformaciones. Este *leifmotiv*, propio de la cuentística de Ayala Gauna, se observa en la mayoría de sus historias. En "Crimen en la madrugada", por ejemplo, el asesino de don Lucas es su propio doctor, "[p]orque estaba cansado de la vida del campo y [lo] apremiaban las deudas" (Ayala Gauna, 1955-1960, p. 14). En "La pesquisa de don Frutos" el italiano peón es quien mata y roba al tuerto Méndez. En "Robo en Capibara-Cué" Villa es quien asesina a Santiago y roba el dinero para irse a la ciudad. Para despistar a Frutos y sus oficiales Villa les dice:

Sí, cuando conversábamos, yo le hablaba de la vida en las ciudades, de las diversiones, y le reprochaba el que, siendo tan joven y capaz, se hubiera venido a enterrar en este pueblo. A veces se entusiasmaba y me decía que cuando juntara unos pesos se iría... (Ayala Gauna, 1955-1955, p. 21)

En "La picadura" Justo Tejada, el ayudante del profesor Dovino, quien vestía (Justo Tejada) a los ojos de Frutos y sus oficiales de manera petulante y afeminada como los hombres de la ciudad, es quien asesina al profesor "con la complicidad de la esposa que se aburría soberanamente en el lugar y sería

⁶ Ver "La pesquisa de don Frutos", "La picadura", "La pesca", "Justicia de don Frutos".

beneficiada por la herencia" (Ayala Gauna, 1955-1960, p.34). En "El toro" la innovación de la hacienda de Agapito Etchebere y el mejoramiento de su ganado con recursos más sofisticados es el causante de la discordia entre los granjeros vecinos y la consumación del adulterio. En "La pesca" Rodolfo, el advenedizo de la ciudad yerno de Pedro Almirón, es visto con sospecha en el pueblo. La ambición de Rodolfo y las deudas contraídas en la ciudad lo mueven a asesinar a su propio suegro. En "Justicia de don Frutos" la rapacidad y el vicio de la marquesa de Encinares es la principal causa de los robos.

Las motivaciones criminales de estos villanos mencionados previamente pueden ser entendidas mediante la teoría de la anomia de Richard Cloward y Lloyd Ohlin, la cual plantea que cuando las oportunidades legítimas para el éxito no son asequibles, algunas personas acuden al crimen para alcanzar sus objetivos (Cloward y Ohlin, 1970, p. 150). La motivación criminal de estos personajes en las historias de don Frutos Gómez también se corresponden con las mismas motivaciones planteadas por Gary Becker en su teoría de la elección racional la cual indica que los individuos, además de calcular el costo de las consecuencias de sus crímenes, también evalúan las ganancias de sus acciones criminales y esto es lo que decide si cometen el crimen o no.⁷ Para los personajes que incurren en el crimen en estos cuentos, ellos no sólo creen que sus delitos nunca se descubrirán, sino también que sus ganancias, en este caso dinero y una vida más próspera en la ciudad, superan con creces la devaluación moral de sus actos.

Las posibilidades de un espacio urbano con más oportunidades que atraen a estos homicidas es, según Henri Lefebvre, la promesa de la ciudad como espacio lúdico que resulta tan atractiva para muchas personas. Es la promesa de un espacio urbano que para muchos "es tanto más completa cuanto más información emite y más renueva las informaciones" (1970, pp. 143-144). Esta dicotomía campo/ciudad presente en la mayoría de estas historias también significa para Lefebvre una fuente de conflicto y desigualdad, puesto que la ciudad suele tener privilegios como poder, prestigio y recursos que el campo no tiene (1974, p. 450). De hecho, Lefebvre cree que la sociedad no es más justa y equitativa debido a la

⁷ Ver Becker, G. S. (1968). *Crime and Punishment: An Economic Approach*.

oposición campo vs ciudad que no complementa los valores y ambos modos de vida:

Apropiándose del espacio rural, la ciudad asume una realidad ocasionalmente maternal (almacena, reserva, utiliza para los intercambios beneficiosos una parte del excedente, del cual una parte variable retorna más tarde a los productores originales), y en otros casos masculina o viril (protege explotando; explota protegiendo; detenta el poder; vigila, reglamenta. (Lefebvre, 1974, p. 276)

Este dictamen, además de reafirmar el sentido de justicia social de Ayana Gauna, también evidencia que su sospecha de lo que puede ofrecer la ciudad y las posibilidades del progreso son los principales responsables de las desgracias ocurridas en Capibara-Cué. Por eso, Ayala Gauna, un autor orgulloso de su herencia correntina pero considerado rosarino por haber producido en esta ciudad la mayor y mejor parte de su obra literaria, ha creado un universo personal en el que combina elementos de la tradición gauchesca con el ámbito rural y urbano. Frutos Gómez, heredero del “pesquisante Calibar” y contemporáneo de otros comisarios rurales como Laurenzi de Walsh, Zelaschi de Leoni Pérez, Laborde de Peyrou y el Padre Metri de Castellani, es sin lugar a dudas una figura emblemática en la literatura criminal rosarina y nacional, famoso por su ingenio criollo, astucia popular y un toque de gracia única y natural.

Percepción de impunidad vs realidad

A propósito de lo que se indicó antes, es preciso aclarar que esta tradición del “policía campero” no solo se sitúa en el contexto argentino del siglo XX, sino que se remonta a la tradición del lejano oeste americano. Sobre la herencia de la “literatura *western*” en cuestión, Mempo Giardinelli declara lo siguiente:

Elementos subyacentes en la mejor novela negra -como el poder, la corrupción, la crítica social- ya estaban presentes en aquel género, en el que se describe la brutalidad del atropello de los blancos contra los indios, el exterminio en aras de una dudosa civilización. (1984, p. 30)

Dicho esto, no es coincidencia que en Argentina el género negro y criminal tenga una de sus fuentes originarias en la obra de Domingo Faustino

Sarmiento, quien “es, junto con otros de sus contemporáneos (Esteban Echevarría e Hilario Ascasubi, por ejemplo) de los primeros en tratar lo criminal de modo literario” (Pignatiello, 2014, p. 12). La dicotomía “Civilización y Barbarie”, central en su libro *Facundo* (1845), representa a la civilización como el progreso, la modernidad, la cultura europea asociada con lo citadino, la educación y las instituciones modernas, en contra de la barbarie que encarna lo rural, lo primitivo y el atraso vinculado al caudillismo, las costumbres del campo y la falta de orden institucional. Al igual que en muchos autores argentinos que le siguieron y no huelga mencionar, este binomio abarca y se contextualiza en la obra de Ayala Gauna que se está analizando. Pero, si bien Frutos Gómez se muestra como un típico espécimen rudimentario-rural que encarna la falta de refinamiento tanto lingüística como de método a la hora de resolver los crímenes de su comunidad, no cabe dudas que su ingenio y sagacidad pone al descubierto la visión simplista de Sarmiento que desvaloriza a las culturas locales.

Por otro lado, resulta innegable la marcada influencia de *Facundo* en la creación del “policial campero”, que por cierto Frutos Gómez representa. Sobre todo, la figura del “rastreador Calíbar” ya mencionada, la cual Sarmiento describe en su libro como un indio astuto y valiente, pero también como un arquetipo que representa la resistencia salvaje frente a la civilización. Uno de los pasajes que mejor demuestra esta resistencia a la civilización se observa, valga la repetición, en el cuento “La pesquisa de don Frutos”. Tomando en cuenta que Argentina fue cuna de grandes inventos durante el siglo XX como el de la creación del semáforo especial o *by-pass*, la transfusión de sangre, las jeringas descartables, la birome (bolígrafo), el helicóptero de Raúl Pescara capaz de volar en todas las direcciones y en especial el descubrimiento del sistema de huellas dactilares por un policía en Buenos Aires, justifica volver a comentar el pasaje en que Frutos desdeña el consejo de Arzáola de tomar las huellas digitales en el lugar del crimen y enviarlas para que sean estudiadas en un laboratorio de la capital. Esta renuncia de Frutos, más que un gesto de resistencia a las nuevas herramientas que ofrece el progreso, constituye una reivindicación de la cultura popular, al rastreador, al sabueso. Dicho de un modo más metafórico, es un honor a la figura de Calíbar, quien “transmite a sus hijos y nietos [entre los que se encuentra Frutos] ese saber. Esa ‘ciencia casera y

popular' y familiar se torna indispensable sobre todo en un contexto de justicia dudosa, dificultosa y precaria" (Pignatiello, 2014, pp. 18-19). Precisamente, ese desdén de Frutos por todo aquello que se asocia con la ciudad, refuerza la tesis defendida páginas atrás que los antagonistas son impulsados por las promesas que ofrecen las grandes urbes. Al igual que Poe – pero a diferencia de Sarmiento, quien ve a la "montonera" como un peligro – Frutos concibe a la ciudad, con sus ventajas y todo su progreso, como el auténtico "peligro y refugio del delincuente" (Pignatiello, 2014, p. 23). De ahí su certeza a la hora de descifrar y por ende conectar los crímenes perpetrados en Capibara-Cué con la ciudad, o con los vicios que las promesas de estos espacios urbanos activan en las conductas delictivas de los perpetradores.

Por eso, y por todo lo que lo rural implica, en especial sus aparentes limitaciones, Ayala Gauna explota al máximo este recurso de un modo magistral. Consecuentemente, el autor correntino incorpora un elemento de imprevisibilidad narrativa que solo un talento comparable con el suyo es capaz de alcanzar. El contraste que se deriva de estas limitaciones rurales en el modo que Frutos Gómez resuelve los crímenes, tienen sus causas en la percepción de impunidad de sus perpetradores en este tipo de ambiente. Entre los factores que motivan a algunos individuos del campo a cometer sus delitos, la baja densidad de población es uno de ellos. Si bien es cierto que esta circunstancia puede ser un arma de doble filo, ya que a menos personas, menor es el número de sospechosos, lo cual facilitará las pesquisas del detective campero, también puede funcionar a la inversa. Es decir, que al haber menos personas presentes, eso significa que habrá menos testigos potenciales para observar un crimen. También un mayor sentido de la falta de impunidad. Por cierto, Sarmiento suena la alarma sobre esta cuestión relacionada con los espacios y la población rural de la Argentina decimonónica cuando escribe: "A falta de todos los medios de civilización y de progreso, que no pueden desenvolverse, sino a condición que los hombres estén reunidos en sociedades numerosas, ved la educación del hombre del campo" (2018, p. 62). Poco después, el autor en cuestión expresa sin tapujos la amenaza que estos pobladores del campo representan para él y para el proyecto civilizador:

La vida del campo, pues, ha desenvuelto en el gaucho, las facultades físicas, sin ninguna de las de la inteligencia [...] Sin ninguna instrucción, sin

necesitarla tampoco, sin medios de subsistencia, como sin necesidades, es feliz en medio de la pobreza y de sus privaciones, que no son tales, para el que nunca conoció mayores goces, ni extendió más altos sus deseos. De manera que si esta disolución de la sociedad radica hondamente la barbarie, por la imposibilidad y la inutilidad de la educación moral e intelectual. (Sarmiento, 2018, p. 64)

Aunque resulta verdadero que estos entornos campestres se prestaban para toda clase de crímenes y barbaridades, por razones harto conocidas, la descripción de la vida rural que Sarmiento expresa arriba deja en claro sus prejuicios sobre estas comunidades y las culturas de los márgenes. Volviendo a Ayala Gauna, decíamos que en sus historias de Frutos Gómez, los crímenes son perpetrados por individuos que se piensan inmunes al castigo de la ley por el hecho de vivir en un “lugar [...] que nadie se encarga [y donde los escasos representantes del orden] investiga[n] algo que la justicia desconoce o sobre lo que, a pesar de conocer, no interviene” (Pignatiello, 2015, p. 96). Sin embargo, resulta paradójico que muchos de los criminales en los cuentos de don Frutos, en vez de personificar al prototípico salvaje montaraz del que advierte Sarmiento, más bien son médicos, inmigrantes, viajeros de ferretería, ayudantes de profesores de ornitología, marquesas y altruistas. No obstante, cabe señalar que en “El accidente”, Fernán Frioli (alias el mocito), quien intentó acosar y agredir a la mujer de Gilberto Pérez, es uno de los pocos personajes gaunianos que se asemeja al paradigma malevo y barbárico tan reprobado por Sarmiento. Pues, Frioli era conocido por ser un jugador con ventaja, contrabandista y mujeriego sin escrúpulos. Su ocupación era principalmente delictiva, se aprovechaba de las debilidades de otros y perseguía a las mujeres de forma persistente. No obstante, queda claro que en los cuentos de Frutos Gómez, los verdaderos agentes de transgresión que intentan irrumpir a las ciudades modernizadas no son necesariamente las masas de gauchos, indígenas y campesinos analfabetos que viven un estilo de vida nómada o semi nómada. Más bien, son aquellos que poseen un cierto nivel de sofisticación en su modo de vivir, en sus profesiones y sobre todo en sus aspiraciones. Esto, además de poner en entredicho a la dicotomía sarmentina, por su determinismo y carácter binario, sobre todo demuestra, según las palabras de Pignatiello, “[e]sa forma, ese dominio, ese conocimiento del espacio

pero también del comportamiento de los que lo habitan es el saber de Frutos Gómez” (2015, p. 203).

El hecho que en estas zonas rurales existe una menor presencia de fuerzas de seguridad, contribuye a que los criminales posean un mayor sentido de impunidad. En estos pueblos rurales, era la norma que un “estanciero” u otro hombre fuerte con suficientes recursos económicos e influencia fuera el hombre fuerte o el único representante del orden local. Esta dinámica de poderes se observa en el cuento “El arribo”, cuando el estanciero Juan Román decide poner a Frutos, quien “[f]ue para él asistente, guardaespalda y confidente” (Ayala Gauna, 1955-1960, p. 2) a cargo de la comisaría en Capibara-Cué. En el texto se caracteriza a Juan Román del siguiente modo: “Él era el cherubichá, suerte de señor feudal, amo de vidas y haciendas, y con esa resignación gregaria del ignorante hacia los jefes, por él vivían, sufrían y se hacían matar” (Ayala Gauna, 1955-1960, p. 2). Como líder y buen conocedor de hombres al fin, Juan Román intuyó que su empleado (Frutos Gómez) era la persona que debía hacerse cargo del orden en Capibara-Cué, porque tenía un “carácter consustanciado con su tierra, sus hombres [...] sus costumbres [...] sus dotes espirituales: su inteligencia – simple, elemental, ruda tal vez, pero justa– y sobre todo su bondad y su comprensión” (Castelli, p. 30). No podía ser de otro modo, ya que debido a la baja densidad de moradores –que a diferencia de las grandes ciudades, no requieren un sistema amplio de control estatal–, de los juegos de poderes basados en hombres fuertes de la zona o caciquismo, y sobre todo por la ausencia de la fuerza policial, se requerían personas de buena voluntad, sentido común y suficiente sentido de la justicia como Frutos Gómez para imponer el orden en estas comunidades de gran vacío institucional.

Los entornos rurales suelen ser amplios y dispersos, con caminos o terrenos de difícil acceso. Esta peculiaridad geográfica dificulta la vigilancia constante por parte de las autoridades y puede hacer que los criminales sientan que tienen más posibilidades de escapar o esconderse tras cometer un crimen. O simplemente, cometerlos y creer que son inmunes al castigo de la justicia. Otro factor que también puede influir en la percepción de impunidad de los criminales es la sensación de aislamiento. Pues, debido a la lejanía de los sistemas normativos que rigen a las grandes urbes, en las

zonas rurales existen menos posibilidades que los crímenes sean detectados o lleguen al conocimiento de las autoridades. Así, este clima de indulgencia penal, fomenta la indisciplina y la violencia. La ausencia de castigo se advierte desde el cuento “El arribo”. Aquí se nota la falta de orden que imperaba en Capibara-Cué hasta que Frutos Gómez enfrenta a Pedro Ibáñez, quien escupe a sus pies y se dispone a atacarlo con un cuchillo, “pero su antagonista, más veloz aún, empuñó la fusta que llevaba colgando de una cadenilla en la muñeca y le pegó un golpe seco en la mano que le hizo caer el arma” (Ayala Gauna, 1955-1960, p. 4). Esta escena, de indudable influencia gauchesca, muestra, precisamente, la falta de orden y regulación policial que imperaba en los campos argentinos de aquel entonces, y luego en los márgenes de las grandes urbes cuando estos mismos campesinos se vieron obligados a emigrar por causa de la desaparición de los empleos rurales y la creciente industrialización que se llevó a cabo desde finales del siglo XIX y principios del XX. Por eso, y no sin una merecida reputación, estas zonas de ley consuetudinaria se convirtieron en santuarios que albergaron a gauchos matreros, cuatreros, desertores del ejército, salteadores de caminos e indios malones. De un mismo modo, también sirvieron como antecedente literario para obras canónicas como *El gaucho Martín Fierro* (1872-1879), *Juan Moreira* (1879), *Hormiga negra* (1881) y por supuesto las historias de Frutos Gómez.

Otro motivo por el que las personas se creen inmunes al castigo de la ley en estos espacios rurales es por el temor al escándalo. A diferencia de las grandes ciudades, donde la vida suele transcurrir de un modo más anónimo, los moradores de las comunidades campestres suelen ser más conservadoras y preocupados por las apariencias. Entre otras cosas, ello responde a la limitada disponibilidad de oportunidades en comparación con los lugares de mayor densidad poblacional. Un ejemplo de ello se observa en “El permiso”, en donde una joven es violada por un desconocido a altas horas de la noche en el campo y para descubrir al malhechor, Frutos Gómez, de forma astuta, advierte que la chica estaba enferma de lepra. Ante este percance, el culpable confiesa su delito y Frutos lo obliga a casarse con la víctima, so pena de ir a la cárcel. La viuda Ña Micaela y madre de la joven se muestra de acuerdo y de ese modo, “bajo la autoridad del comisario se clausura una diversidad de conflictos religiosos, violentos, de género [y morales]” (Pignatiello, 2015, p. 203). Todo esto es cierto, pero también lo

es el hecho que de haberse hecho público la violación de la víctima y con ello el castigo de Pancho López, su victimario, la joven, mancillada su honra, tal vez hubiera perdido la habilidad de casarse y de tener una familia. En una urbe de cientos de miles o de millones de habitantes, resulta más fácil de ocultar estos contratiempos, pero no en un pueblo del campo. Por ese motivo, Frutos aplica la justicia en este caso de un modo poco convencional que difiere del reglamento sistematizado tradicional. Es decir, del castigo de la cárcel.

En “Justicia de don Frutos”, la sensación de impunidad relacionada con el temor al escándalo, se evidencia en la conducta delictiva de la marquesa de Encinares, quien, aprovechando esta coyuntura, le roba a los clientes de la estancia de los ingleses conocida como “The Green Land”. Cuando Frutos le explica a su esposo el marqués que el almizcle impregnado en las prendas robadas por su esposa se encuentra esparcido por todo su cuarto y que esto constituye la prueba del delito, este le contesta: “No siga que tiene razón – concedió el marqués—. Pagaré lo que sea, pero que el asunto no se haga público. Mi pobre mujer ha vuelto a las andadas, aunque ya la creía curada, porque la pobre es cleptómana” (Ayala Gauna, 1955-1960, p. 50). Esta actitud apañadora del marqués prueba cómo los lazos familiares, al ser muy fuertes, pueden derivar en un nivel de protección en el que se evita denunciar los crímenes para que no afecten a los seres queridos. Resulta innecesario señalar que este instinto de supervivencia familiar no solo se reduce a los ambientes rurales. De igual modo, el esfuerzo de Míster Henry Williams, el dueño de “The Green Land”, de no publicitar este escándalo es común en todas las sociedades, especialmente en las más pudientes. Sin embargo, el hecho que esto ocurra en un contexto rural lo vuelve aún más propenso a permanecer en secreto. Por su parte, la marquesa de Encinares es consciente de estas debilidades del sistema y las aprovecha en su beneficio.

Llegados a este punto, podemos concordar hasta cierto límite con Castelli que los delincuentes de estas anécdotas

[...] no son los típicos del género tradicional, criminales natos o mentes perfeccionadas en el ejercicio del delito, sino hombres comunes a los que circunstancias críticas, en un medio donde la naturaleza favorece la violencia y anula ciertos controles de la voluntad, llegan al asesinato

movidos primitivamente por pasiones desatadas o por primitivos sentimientos de odio o venganza. (Castelli, p. 31)

Además de ello, también puede añadirse que la mayoría rompe el molde de individuos comunes como el descrito. El modo en que se distinguen sus acciones, radica en que las influencias negativas de la ciudad y el progreso son los principales motores de sus acciones criminales. También, en la forma que contradicen el binomio “Civilización y Barbarie” promulgado por Sarmiento. Una característica notable de esta disonancia es que los infractores, pese a pertenecer a esa fauna barbárica de la que Sarmiento tanto nos previno, poseen una sofisticación e ingenio característico de los entornos más civilizados y no al revés. En este sentido, podemos afirmar que este constituye el aporte principal de esta reflexión. Lo otro que es factible señalar es que en estas historias de Ayala Gauna el entorno rural se convierte en un catalizador de innovación dentro de la escritura policial. Pues, a través de la figura del comisario rural y las dinámicas sociales del campo, se logra romper con las convenciones tradicionales del género policial y brindar nuevas perspectivas y críticas de la sociedad argentina. Así, el autor correntino transforma el campo en un espacio cargado de significado, donde se entrelazan las tradiciones locales con transformaciones narrativas que reflejan las tensiones sociales de su tiempo. Este abordaje, lejos de ser un mero recurso estilístico, permite trascender las fronteras del género policial y establecer un diálogo constante entre la literatura y la realidad histórica que las contextualiza.

Referencias

- Ayala Gauna, V. (1955-1960). *Los casos de don Frutos Gómez*. Scribd.
<https://www.scribd.com/doc/57248366/Los-casos-de-Don-Frutos-Gomez>
- Ayala Gauna, V. (1960). *El hombre y su sombra y ¿Existe una literatura nacional? Cuadernos de la diligencia*.
- Becker, G. S. (1968). Crime and Punishment: An Economic Approach. *Journal of Political Economy*, 76(2), 169-217. <http://www.jstor.org/stable/1830482>
- Castelli, E. (1976). *Velmiro Ayala Gauna, hombre de tierra y litoral*. Ediciones Colmegna.
- Cloward, R. A., & Ohlin, L. (1970). *Delinquency and opportunity*. Routledge.
- Giardinelli, M. (1984). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Capital Intelectual.

- Gioacchini, S. (1999). *Simple blues*. Editorial Ciudad Gótica.
- Gutiérrez, E. (1881). *Hormiga Negra*. Imprenta de La Patria Argentina.
- Gutiérrez, E. (1888). *Juan Moreira*. N. Tommasi & Cía.
- Hernández, J. (1897). *El gaucho Martín Fierro* (10ª ed.). Librería Martín Fierro.
- Lefebvre, H. (1970). *De lo rural a lo urbano* (J. González-Pueyo, Trans.). Anthropos.
- Maltz, H. (2018). Cromo, un “eco-thriller científico”. A *Contracorriente: Una Revista De Estudios Latinoamericanos*, 15(3), 211-226.
<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1655>
- Maltz, H., & Moneta, L. (2021). Don Frutos Gómez y el policial correntino. In R. Setton & G. Pignatiello (Eds.), *El policial argentino en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo*. Medio Siglo, pp. 195-201.
- Pignatiello, G. (2014). Facundo y los orígenes del policial campero argentino. *Cuadernos Americanos*, 28(2), 11-32.
<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1366/2468>
- Pignatiello, G. (2015). Los comisarios: Policiales camperos de Velmiro Ayala Gauna y Rodolfo Walsh. A *Contracorriente: A Journal of Social History and Literature in Latin America*, 13(1), 195-215.
<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1366/2468>
- Portuondo, J. A. (1973). La novela policial en Hispanoamérica. *Astrolabio*. Arte y Literatura.
- Sarmiento, D. F. (2018) *Facundo o Civilización y barbarie*. Biblioteca del Congreso de la Nación.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 351-369

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 17 FEB 2025 – ACEPTACIÓN 10 ABR 2025

El universo de Yourcenar: simbiosis entre vida y obra

The Universe of Yourcenar: Symbiosis Between Life and Work

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.013>

Carlos Juliao-Vargas

Corporación Universitaria Minuto de Dios
Colombia

cgjuliao@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2006-6360>

Resumen

Se parte de ciertos hechos biográficos que serán relevantes para comprender cómo, para una escritora belga que elige a Oriente como espacio narrativo, la escritura y la vida son procesos entrelazados, guiados por la necesidad de dar sentido a la experiencia. Esta idea refleja la profunda conexión entre su vida personal y su creación literaria, una simbiosis en la que las fronteras entre lo vivido y lo escrito se desdibujan: ¿un estilo literario que podría hacer parte del realismo mágico? Desde esta hipótesis, se descomponen los rasgos del genio de Yourcenar en tres pilares: la filosofía, el erotismo y lo sagrado.

Palabras clave: Marguerite Yourcenar, realismo mágico, mito, Oriente, erotismo

Abstract

We begin with certain biographical facts that will be relevant to understanding how, for a Belgian writer who chooses the East as her narrative space, writing and life are intertwined processes, guided by the need to give meaning to experience. This idea reflects the profound connection between her personal life and her literary creation, a symbiosis

in which the boundaries between what is lived and what is written become blurred: a literary style that could be part of magical realism? Based on this hypothesis, the traits of Yourcenar's genius are broken down into three pillars: philosophy, eroticism, and sacred.

Keywords: Marguerite Yourcenar, magical realism, myth, Orient, eroticism

Marguerite Yourcenar: la vida como mito¹

No hay diferencia esencial entre vivir y escribir:
las dos cosas consisten en reordenar los materiales de nuestra vida,
en darles forma (Yourcenar, 2002)

Hacer la panorámica biográfica de esta autora no es tarea fácil². Parece que la vida de Marguerite Yourcenar estuvo atravesada por el vagabundeo y la soledad. Supo adaptarse con serenidad a una época tan convulsa como la primera mitad del siglo XX, considerando la vida sólo como una serie de circunstancias donde “el azar es [...] un dios en el que podemos confiar, y no importa dónde vivas, mientras lleves el universo en tu equipaje” (Yourcenar, 2016, p. 11). De hecho, podríamos utilizar la *Ítaca* de Kavafis (2015)³, poeta a quien ella admiraba mucho, para considerar su vida como un viaje cuya meta es el viaje mismo y no el final.

“El ser a quien llamo yo llegó al mundo un lunes 8 de junio de 1903, hacia las 8 de la mañana, en Bruselas” (Yourcenar, 2012, p. 15): Marguerite

¹ Con la expresión *la vida como mito* se quiere resaltar una de las ideas clave en la obra de Yourcenar, que sugiere que la *vida real* puede verse como un *relato* que se teje con lo fantástico. Para ella, los individuos, como los héroes mitológicos, construyen su identidad y su destino a través de las decisiones, las pasiones y las tragedias que viven. Los mitos no son aquí solo relatos fantásticos, sino *formas de dar sentido y estructura a la existencia*, buscando comprender lo que está más allá de lo visible y lo contingente. Por eso, la obra de Yourcenar comparte algunos rasgos del *realismo mágico*, al mezclar en ocasiones lo real y lo fantástico.

² Me he apoyado en la obra de Josyane Savigneau (1991), biografía algo lineal que se basa en las obras, de donde emerge, sin embargo, una mujer excepcional, solitaria y altiva, serena pero no indiferente, que atravesó un siglo seduciendo y conquistando, sin curarse nunca del erotismo; y en la de Michèle Goslar (2002), que es fruto de una investigación realizada durante una década, y que profundiza más en la existencia sentimental de la autora y en los vínculos existentes entre los personajes reales que influyen en ella y sus personajes de ficción.

³ Célebre poema del escritor griego Konstantinos Kavafis (2015), una alegoría de la vida a través de la idea del viaje a Ítaca, evidente referencia a la *Odisea* de Homero.

Crayencour, desde el inicio, dada la muerte de su madre, creció la tutela de su padre, Michel, un burgués atípico, doctor en derecho y aficionado a la literatura, que le transmitió el amor por los libros y la libertad. Su infancia transcurrió en el norte de Francia (Mont-Noir, Lille y París) y Bélgica (Ostende). Se desarrolla en la soledad, estado que considera un “bien infinito”, porque le enseña a prescindir de las personas, así como a amarlas más (Yourcenar, 2016, p. 16). Durante los primeros años de su vida, Marguerite, quien nunca fue a la escuela, leyó a Racine y Aristófanes a los ocho años, aprendió latín a los diez y griego clásico a los doce, lo que le abrió posibilidades para acceder a las historias de Homero, Virgilio y Platón, despertando para siempre su interés por la Antigüedad. A los diecisiete años obtuvo el bachillerato en latín y griego, y atrapada por el bálsamo de la literatura seguirá leyendo, y de la lectura pasará a la escritura: favorecida por *Ícaro* vuela a la escritura (según ella lo plagia), y su primer poema, *El jardín de las quimeras*, una adaptación de *Ícaro* que revela desde entonces su obsesión por el mito, es publicado por su padre como regalo de Navidad.

La errancia que caracterizó su infancia marcaría también el resto de su vida: no desaprovechó la oportunidad de viajar por todo el mundo y vivir en Inglaterra, Italia, Grecia, Austria, Nueva York, Maine, entre otros. En 1924, a la edad de veintiún años realizó su primer viaje a Roma, donde visitó la Villa Adriana, que sería la génesis de su obra maestra *Memorias de Adriano*. Después se suceden años marcados por el interés que tenía por la historia contemporánea, los textos orientales, el anarquismo y el socialismo, hasta la publicación en 1928 de su primera novela, *Alexis o el tratado del inútil combate* (2014). Es a partir de este momento que podemos decir que despegó su trayectoria literaria que, en enero de 1981, la llevaría a romper con una tradición de 346 años de privilegio masculino, al ingresar en la Academia Francesa, donde aprovechará su discurso para conmemorar a las ignoradas Madame De Staël, George Sand y Colette. Luego retornará a su oficio vital: escribir, reescribir y corregir.

Durante los años treinta, viajó a Grecia, al Mar Egeo y al Mar Negro, a veces en compañía de su editor, André Fraigneau, homosexual de quien se enamoraría, una experiencia que no tendría un final feliz, pero que inspirará la escritura de *Fuegos*. Estos viajes le trajeron encuentros con diversos intelectuales griegos, entre ellos Andréas Embiricos, iniciador del

surrealismo en Grecia y con quien mantuvo una relación amistosa, o Konstantinos Dimaras, quien la introdujo en las tradiciones helénicas y le presentó la obra de Cavafis, que tradujeron juntos al francés. Tras este contacto con la cultura griega, y sabiendo que en esos años treinta estaba de moda la reescritura de mitos, no sorprende la publicación de *Fuegos* en 1936, obra compuesta por una serie de prosas poéticas que reimaginan diversos mitos griegos (como Aquiles, Antígona, y Safo), donde los personajes míticos se transforman en símbolos de pasiones humanas universales; y *Novelas Orientales*, en 1938. A partir de ese momento, Oriente sería un eje esencial en su obra, incluyendo a Grecia pues -como lo afirma la propia Yourcenar-: “después de todo, Grecia y los Balcanes ya son Oriente, al menos durante el siglo XVII o XIX. Para Delacroix, para Byron, de hecho, los Balcanes sienten el impacto de haber sido tierra del Islam durante mucho tiempo” (Yourcenar, 2016, p.108), Aunque de forma más indirecta, también lo será en *El tiro de gracia*, de 1939; aquí no se reescribe directamente ningún mito, pero la narrativa aborda de modo simbólico la fatalidad y el sacrificio, temas que resuenan con el uso que Yourcenar hace del mito. *Electra*, de 1954, pieza teatral donde retoma el mito de Electra, pone en primer plano el tema del destino trágico y las tensiones entre los personajes. *¿Quién no tiene su Minotauro?*, de 1963, que explora la psicología del monstruo, transforma el mito en una meditación sobre la bestialidad y la humanidad.

Como muchos escritores de su época, Yourcenar se enfrenta a las nuevas posturas filosóficas y literarias del momento (Torres, 2008): frente a una imagen de la realidad marcada por el positivismo, brota una tendencia hacia la conquista moral, poética y filosófica del mundo por parte de la conciencia del escritor, que recurre al culto del individuo y a la exaltación de una conciencia-memoria, receptora del mundo, que recrea una cultura. El individuo le interesa a Yourcenar porque le permite vincular la experiencia de una realidad histórica fragmentada con la intuición de la unidad del cosmos. Otros factores existenciales influirán en su vocación literaria: una sólida formación clásica recibida desde niña y esa afición a la lectura que la lleva a una real erudición: clásicos griegos, libros de historia y filosofía, y autores tan variados como Yeats, Swinburne, D'Annunzio, Goethe, Nietzsche, Rilke, Ibsen, Tolstoi, Chejov, entre otros. Y desde 1926, se interesa por la literatura contemporánea, con las obras de Barrés, Gide,

Schlumberger, Mann, Maurois, Cocteau, Ionesco, Simone Veil, Caillois (su predecesor en la Academia Francesa); varios de estos autores, como reconoce en *Con los ojos abiertos*, llegarán a ejercer cierta influencia en el estilo o la temática de sus primeras novelas.

Pero en medio de todo ello, ¿por qué le da tanta importancia al mito? ¿Para qué lo usa? Hay críticos, entre ellos Julien (2006), que definen la función del mito como una máscara o un velo para revelarse a medias: “se trata de decirse a uno mismo sin descubrirse verdaderamente” (p. 31). Pero, por otro lado, el mito mantiene un vínculo muy fuerte con la historia antigua, el pasado, esa suerte de isla sagrada⁴ donde a Yourcenar le gusta situar sus narraciones: “Siempre he sido muy cautelosa con los acontecimientos actuales, [...] a menudo sólo es la capa más superficial de las cosas” (2016, p. 63). O dicho mejor: “Cuando amamos la vida, amamos el pasado porque es el presente tal como ha sobrevivido en la memoria humana” (pp. 31-32). Esta búsqueda de trascendencia muestra hasta qué punto su filosofía de vida es el camino forzoso para acceder a toda su obra: “el discurso filosófico describe, interpreta y explica este mundo, mientras el discurso de ficción la acerca a otro mundo, la incluye para que pueda perderse en él” (Juliao-Vargas, 2024, p. 357). Como dijo su personaje Adriano: “Intentemos entrar en la muerte con los ojos abiertos” (Yourcenar, 2017, p.316), máxima que también dio título a sus entrevistas con Matthieu Galey, *Con los ojos abiertos*, y que se puede poner en la boca de la propia Yourcenar. Su vida, concebida como el viaje iniciático del héroe, sólo termina para conducir a otro, el viaje en el barco de Caronte por la Estigia. Así concluye el ciclo de la vida y la muerte humanas, en 1987, con 84 años, una obra monumental que subvierte muchos de los conceptos y costumbres tradicionales.

Yourcenar tiende a explorar el mito como una forma de acceder a verdades universales y emociones profundas; por ello si bien adopta un enfoque más histórico, filosófico o biográfico en otros textos, el mito también resuena, como pasa con *Cuento azul*, de 1927, una de sus primeras obras de ficción, donde el realismo mágico y la creación de un mundo imaginario predominan, pero sin que el mito sea la base central; *Memorias de Adriano*,

⁴ La metáfora de la isla es muy utilizada en su obra. Romagnolo (2008, p. 69) entiende dicho lugar como un símbolo de retiro donde el tiempo y el espacio están suspendidos, expresión del *regressus ad uterum*.

de 1951, su obra más famosa, una novela histórica en forma de carta escrita por el emperador romano Adriano, que aborda temas de gran envergadura filosófica y existencial, basada en hechos históricos; *Opus Nigrum*, de 1968, novela ambientada en la Edad Media que sigue a Zenón, un médico y alquimista, y su búsqueda del saber, con algunos elementos de misterio y magia; *Archivos del Norte*, de 1977, y *El laberinto del mundo*, que recoge textos entre 1974 y 1988, obras autobiográficas, con un enfoque en la historia familiar y su vida personal, claves para captar la incidencia de su experiencia vital en su obra literaria (Spadaro, 1996).

En fin, las frases que hacen parte del título de la obra de Goslar (2002), “qué aburrido hubiera sido ser feliz” y de Savigneau (1991) “todo se nos escapa, y todos, y nosotros mismos”, ambas de Yourcenar, reflejan una de las tensiones periódicas en su obra, que a menudo explora la complejidad de las emociones humanas, el sufrimiento y la búsqueda de sentido. Porque su vida puede captarse como un mito en sí misma, como una narrativa entre dos mundos: la realidad histórica y la atemporalidad simbólica del mito. Hija de un burgués francés y una madre belga que murió poco después de su nacimiento, vivió en constante búsqueda de las raíces perdidas y de un sentido de pertenencia, en un peregrinaje que refleja las travesías arquetípicas de los héroes mitológicos. Su vida, marcada por el exilio voluntario y una intensa soledad creativa, resonaba con el mismo anhelo de trascendencia y conocimiento de sí que proyectó en personajes como *Adriano* o *Zenón*. En su obra, el realismo mágico y el mito no son una mera recreación literaria; son un espejo de sus luchas y pasiones, una forma de dar sentido a las tensiones internas entre lo humano y lo divino, lo contingente y lo eterno. Yourcenar hizo de su experiencia de vida un viaje mítico, en el cual la escritura no solo invoca los mitos clásicos, sino que crea su filosofía personal, donde vida y obra se entrelazan hasta ser inseparables. La austera Marguerite fue un ser desgarrado, víctima de sus pasiones y, en última instancia, excluida de la felicidad; pero que supo descubrir e iluminar los rostros (incluyendo los suyos) y los acontecimientos (comprendidos los que ella vivió) que inspiran de modo directo sus obras.

El tema oriental y la literatura como patria

Ahora bien, ¿por qué el Oriente es recurrente en sus obras? Yourcenar dice que tiene una docena de patrias, un sentimiento que tal vez surge de su infancia nómada y de la falta de una madre, o de un exceso de madres si tenemos en cuenta todas las amantes y amigas que tuvo su padre. De hecho, la ausencia de raíces en un país concreto podría haber sido un factor importante en la elección de este espacio literario. Conviene recordar, como lo señala Mireille Brémond (2010, p.164) una distinción entre su patria intelectual (es decir, Oriente) y su patria mítica (Grecia). De esta última toma su reservorio de mitos y textos para traducir, interesándose sobre todo por la imaginación, mientras que Oriente influye en su pensamiento, en su reflexión espiritual. ¿Pero cómo llegar a Oriente sin pasar por Grecia? No la considera diferente de China, ambas están incluidas en su concepción de Oriente desde el momento en que incluye fuentes griegas y chinas en la colección que lleva por título *Novelas orientales*. Ese Oriente es manifestación del exotismo, que fue presentado por Edward Saïd (2008) como un “un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y -la mayor parte de las veces- Occidente” (p. 21), donde Oriente se convierte en “una invención de Europa”, un lugar de fantasía, lleno de recuerdos y experiencias extraordinarias, al que la cultura europea siempre presenta como “una forma inferior y rechazable de sí misma” (p. 22).

En cualquier caso, nos encontramos ante una consideración de la literatura como patria que ve en los mitos un *acercamiento a lo absoluto* o un intento de lenguaje universal: “No importa dónde vivas, siempre y cuando lleves el universo en ese equipaje” (Yourcenar 2016, p. 72). Estas son afirmaciones hechas por la propia autora que Brémond (2010, p. 161) cuestiona, reprochándole no escribir nada sobre América del Sur o el África negra, así como escribir muy poco sobre el Islam. Puede que Yourcenar quiera ser universal, pero en cierta medida sólo cae en ese orientalismo que Saïd denuncia porque “nadie puede imaginar un campo simétrico llamado occidentalismo” (2008, p. 81). Aunque la autora fue muy consciente de la sutileza de los límites de ello, pues años más tarde reescribió *Kali decapitada* para “enfaticar aún más ciertas concepciones metafísicas de las que esta leyenda es inseparable, y sin las cuales, tratada al modo occidental,

es nada más que una vaga India galante” (Yourcenar, 2016, p. 147), no puede evitar caer en ella. De hecho, sus reproducciones de Oriente reflejan prejuicios, como la brutalidad y el sacrificio humano, en el cuento *La leche de la muerte*, o las madres desnaturalizadas en *La viuda Afrodisia* y *Kali decapitada*, sobre las que Delcroix (1998, pp. 30-31) y Julien (2006, pp. 75-81) llaman la atención. También transmite estereotipos sobre la sensualidad en casi todas las novelas y utiliza el lugar común de Grecia (y los dioses olímpicos) como terreno del amor homosexual o incestuoso, lo que le permite posicionarse frente a los tabúes sexuales⁵.

En general, en la obra de Yourcenar, Oriente viene a ser un símbolo profundo de lo ajeno y lo íntimo, lo desconocido y lo trascendente, que resuena con su visión de la literatura como patria. A lo largo de su vida, se mantuvo como una viajera, tanto física como espiritualmente, y ese Oriente ampliado representó para ella un espacio de riqueza cultural y espiritual que complementaba su búsqueda de una identidad más allá de las fronteras geográficas. Este Oriente, a menudo envuelto en esa aura de exotismo y misticismo, podría ser, en su obra, no solo un lugar físico, sino una metáfora de la vastedad del espíritu humano y de la multiplicidad de caminos que la literatura puede trazar.

La idea de la literatura como patria, en Yourcenar, también refleja su rechazo a las pertenencias nacionales tradicionales. Al igual que Oriente como lugar, la literatura es para ella un espacio vasto y sin fronteras, un territorio donde puede habitar y construir una identidad más pertinente y auténtica. En *Memorias de Adriano*, por ejemplo, la figura del emperador, un hombre de múltiples tierras y culturas, ejemplifica la fusión entre Oriente y Occidente, y sugiere que la verdadera patria de un ser humano puede ser su capacidad de pensar y sentir a través de diversas civilizaciones. Así, Oriente sería, no solo un tema en su obra, sino una expresión simbólica de esa “patria literaria”, el lugar de encuentro entre el pasado mítico y el presente filosófico que trasciende cualquier límite geográfico o cultural.

⁵ Su vida también atestigua este deseo de romper con los tabúes, pues tuvo relaciones con mujeres y hombres, definiéndose como bisexual. Además, estuvo enamorada de un homosexual (González, 2023).

La esencia de Yourcenar: filosofía y erotismo

Fernández Díaz (2006) concibe la esencia de la obra de Yourcenar (y yo añadido, también su vida) como una mezcla intrínseca de erotismo y filosofía. Marguerite considera el erotismo desde el punto de vista de la androginia platónica, para la que encuentra una referencia equivalente en Oriente, en la filosofía del budismo taoísta. Ambos buscan la armonía del alma y el cuerpo o, en otras palabras, el yin y el yang. Se busca la unión, la totalidad y el saber metafísico para lograr el equilibrio del cual el respeto a la naturaleza y a la vida y la muerte constituyen dos pilares sagrados. El hombre es sólo un reflejo del universo y tiene la necesidad de encontrar la trascendencia en su existencia.

Este equilibrio erótico-filosófico de fuerzas es deseado por Yourcenar en diferentes ámbitos. A veces lo aplica sólo a la unión del cuerpo y el espíritu (*Kali decapitada*, *María Magdalena o la Salvación*), a veces lo considera como comunión entre Oriente y Occidente: no es casualidad que *La sonrisa de Marko* se encuentre en Kotor, “la Turquía de Europa”, y *La leche de la muerte* en Ragusa, “la Venecia eslava” (Mesnard, 1989, pp. 51-52). Yukio Mishima es en este aspecto su gran referente, como autor japonés que incluye referentes occidentales y orientales tradicionales con el mismo objetivo que persigue Yourcenar: abarcar lo específico en lo universal a fuerza de encontrar analogías entre dos culturas (Brahimini, 1995, pp. 161-162). En este sentido, intenta conciliar estos dos espacios a través de corrientes espirituales, a la manera de Schopenhauer, filósofo al que reconoce el primer intento de aclimatar el pensamiento budista en Europa. En este sentido, el cuento *El hombre que amaba a las Nereidas* es un ejemplo de enfrentamiento entre el mundo católico (representado por el monje Thérapión) y el pagano (representado por el *erotismo peligroso* de las ninfas). Aquí captamos su deseo de romper con los tabúes corporales instalados por el cristianismo, incluido el pecado carnal, que separa el alma del cuerpo y nos invita a renunciar al placer, pero también en general, con aquello que sería el “amor a la francesa”, pleno de convenciones y contagiado de mojigatería y gallardía:

Lo poco que adivino de la vida amorosa de mis padres me hace creer que representaban bastante bien a la pareja de los años 1900, con sus problemas y sus prejuicios que ya no son los nuestros. Michel amaba

tiernamente los senos ligeramente caídos de Fernande, tal vez un poco demasiado voluminosos para su estrecha cintura, pero sufría, como tantos hombres de su época, debido a sus propias ambivalencias ante el placer femenino, empeñado en creer que una mujer casta no se entregaba sino para satisfacer al hombre amado, y molesto sucesivamente por la frialdad o por la emoción de su compañera. (Yourcenar, 2012, pp. 22-23)

Por ello, defiende el tantrismo (de origen hindú y budista), única corriente mística que no niega el cuerpo y recuerda que antes éramos andróginos, lo que explica nuestra necesidad de ir al encuentro del otro. De hecho, esta corriente invita a una relación holística con los demás a través de la abstracción de la mente mediante la liberación de energía. Fue durante sus viajes por Grecia cuando Yourcenar entró en contacto con este pensamiento, motivado por la libertad sexual de Andreas Embirikos y, en consecuencia, la escritura de esta época estuvo impregnada de sensualidad. Personajes homosexuales, travestis, bisexuales, incestuosos, etc. llenan las historias de *Fuegos*⁶. Sin embargo, no es partidaria del libertinaje, sino de considerar el amor como un vínculo con lo divino, un medio para alcanzar la belleza y la elevación espiritual que, según ella, se experimentaba entre los griegos antiguos. Se posiciona junto a la sacralización del amor, en un mundo donde “la sensualidad es quizás el otro nombre de lo sagrado” (Julien, 2006, p. 54) y porque “el lenguaje del deseo es un ir y venir, un discurso que va de acá para allá, pleno de metáforas” (Juliao-Vargas, 2023, p. 76).

Es claro, como señala Montoya, que “la literatura homosexual, escrita en atmósferas de represión religiosa, oscila entre el desgarramiento y la vacilación, entre la sensatez y la valentía. Está cargada de un *oculto erotismo* cuyo rasgo esencial se mide por su capacidad transgresora” (2011, p. 50); y será en el miedo a la confesión (como ejercicio estético), como ocurre en *Alexis o el tratado del inútil combate*, donde esto será evidente: “Alexis ilumina una identidad que se quiere esconder, pero cuya invisibilidad es imposible” (p. 50). Y ahí está el mérito de la escritura de

⁶ Nos encontramos aquí con personajes muy matizados que viven su sexualidad de diferentes maneras: *Aquiles*, travestido, busca su identidad sexual relacionándose con mujeres que parecen masculinas; *Safo* descubre que es homosexual luego de una relación frustrada con un hombre y es abandonada por la mujer que ama; *Fedra* tiene un amor incestuoso por su hijastro Hipólito (González, 2023).

Yourcenar: la podemos leer como un feroz ataque a las tradiciones represoras, pero asimismo como un ejercicio liberador que nos reta a lanzarnos al *amor diferente*; y también es palpable el gesto parresiástico propio del filósofo: ¿cómo decir con claridad, dada la complejidad de la culpa, una verdad incómoda? ¿Hasta dónde nociones como felicidad, plenitud, fuerza del placer existen en *Alexis*? Y si llegamos hasta las *Memorias de Adriano*, bisexual de otra época (donde la controversia sobre la homosexualidad no estaba presente), captamos que amar y desear (al amante adolescente) es alcanzar el ímpetu del gozo erótico y acercarse a la sabiduría: Adriano halla en Antinoo la imagen del ideal humano donde Grecia y Asia se ciñen con perfección y belleza, “el punto alto donde se cruzan lo secreto y lo sagrado” (2011, p. 54). Más allá de todo ello, esta obra magna de Yourcenar es una bella y pertinente reflexión filosófica sobre la condición humana, puesta en los labios y la experiencia de un hombre poderoso que ya comienza a ver los signos de su finitud y de la del imperio que ha creado.

Y no olvidemos que Sanz (1991, p. 22) señaló que Yourcenar dedicó todas sus energías a “vivir simbióticamente” con Adriano, cuya cosmovisión es como la de ella:

Una parte de cada vida, y aun de cada vida insignificante, transcurre en buscar las razones de ser, los puntos de partida, las fuentes. Mi impotencia para descubrirlos me llevó a veces a las explicaciones mágicas, a buscar en los delirios de lo oculto lo que el sentido común no alcanzaba a darme. Cuando los cálculos complicados resultan falsos, cuando los mismos filósofos no tienen ya nada que decirnos, es excusable volverse hacia el parloteo fortuito de las aves, o hacia el lejano contrapeso de los astros. (Yourcenar, 2017, p. 25)

Sin embargo, ella nunca tuvo tanta confianza con él como con Zenón⁷, el personaje central de *Opus Nigrum* quien vive en un mundo donde:

[...] todo era magia: magia de la ciencia de las hierbas y de los metales... magia de la misma enfermedad... magia del poder de los sonidos... magia sobre todo del virulento poder de las palabras... Mágicos son por fin el

⁷ Berthelot (1994) ve en él un “microcosmos que reproduce el desorden del cosmos” (p. 243), o incluso una “serie de experiencias existenciales, que nunca se pueden sumar para constituir una esencia” (p. 249).

amor y el odio, que imprimen en nuestros cerebros la imagen de un ser por el que consentimos dejarnos hechizar. (Yourcenar, 1994, p. 306)

En todo caso, entre las *Memorias de Adriano* y *Opus Nigrum*, la evolución es evidente, ya que la idea de una posible reorganización del mundo parece desaparecer. El rechazo de la modernidad y el creciente pesimismo de la escritora explican, al menos en parte, dicho cambio. No obstante, el papel del individuo excepcional sigue siendo más o menos el mismo.

El resultado literario: el realismo mágico

No podemos olvidar que lo sagrado y la naturaleza son dos términos que nos conducen al mito, porque éste siempre trata de la “irrupción de lo sagrado en el mundo” (Eliade, 1973, p.18). Para Yourcenar, lo sagrado es lo que está en el fondo de todas las religiones, es decir, fuera de sus instituciones: “el sentimiento de lo inmenso invisible y de lo inmenso incomprensible que nos rodea” (Yourcenar, 2016, p.41). Ella demuestra muchas veces su disgusto por la Iglesia institucional y su desapego ante los dogmas de manera absoluta e incontestable. Al igual que Eliade, considera el mito como un medio para investigar la ontología del ser humano, algo esencial para toda civilización. Este misterio no siempre se resuelve, como ocurre en *El hombre que amaba a las Nereidas*, un cuento cuyo desenlace está marcado por lo maravilloso, una manera de eludir toda explicación realista.

En cualquier caso, estamos en el plano de la trascendencia, aquella reiteración del *illo tempore*, que se distingue de la experiencia cotidiana, el tiempo que reactualiza los sucesos que recordamos: “vivir” los mitos implica una experiencia “religiosa” aunque, como Eliade (1973, p. 215) nos recuerda, atravesamos un período de desmitificación desde la Antigüedad con el triunfo de la obra literaria sobre las creencias religiosas. Yourcenar usa la palabra *religión* en su sentido etimológico, es decir, en el sentido primario de “conectar”. Para ella “se trata de conectar al hombre con todo lo que ha sido y será, y no con la moda de un día” (Yourcenar, 2016, p. 39). Por tanto, la aborda como una vía privilegiada de contacto con el cosmos y, en consecuencia, de acceso a lo sagrado. Yourcenar no se presenta como católica, pero tampoco como atea ni agnóstica: no rechaza el sentimiento

de Dios, el alma o la supervivencia después de la muerte (Goslar, 2002, p. 98). De hecho, Farrell & Farrell señalan que ella estaría a favor del politeísmo griego, donde los dioses tienen forma humana, y comparten la pasión y el resentimiento de los mortales. Siguiendo a Mircea Eliade (1973, p. 191), citado por Farrell & Farrell (1993, p. 163) se podrían establecer dos sentidos opuestos de lo sagrado: uno positivo (la presencia divina) y otro negativo (el tabú, lo que está prohibido tocar). Yourcenar favorece lo positivo: avanzar hacia la unificación, lo universal, lo primitivo y la trascendencia. Los medios de esta búsqueda de lo sagrado son diversos, entre los que encontramos el arte (*Cómo Wang-Fô fue salvado*⁸) o el amor loco (todas las historias de *Fuegos*). Es a través del arte de la escritura como Yourcenar accede o aspira a lo sagrado. De manera más esclarecedora, en palabras de Mircea Eliade:

El Mundo “habla” al hombre, y para comprender este lenguaje, basta conocer los mitos y descifrar los símbolos. A través de los mitos y los símbolos de la Luna, el hombre capta la misteriosa solidaridad entre temporalidad, nacimiento, muerte y resurrección, sexualidad, fertilidad, lluvia, vegetación, y así sucesivamente [...] el Mundo se revela como lenguaje. (1973, p. 159)

De hecho, la naturaleza se manifiesta en los escritos de Yourcenar a través de las numerosas referencias a la fauna, la flora y los fenómenos astronómicos o meteorológicos que emergen en cada página de sus relatos. Fue después de la II Guerra Mundial cuando profundizó su interés por el medio ambiente y despertaron en ella inquietudes ecológicas que revelan un acercamiento religioso a la naturaleza y al reino animal. Los inicios de esta conexión con otros seres vivos comienzan en su vida en *Mont-Noir*, en el Flandes francés:

Allí aprendí a amar todo lo que aún amo: la hierba y las flores silvestres mezcladas con hierba; los huertos, los árboles, los abetos, los caballos y las vacas en las grandes praderas; mi cabra, [...]; mi burra Martine y el burro Printemps, mis monturas, [...], mis ovejas [...], los conejos libres [...], el viejo perro [...]. Pero también me encantaron las playas y sus llanuras

⁸ Cuento oriental que recoge una noción budista de la vida que considera que el mundo en el que vivimos es ficción, y que la verdad está en el interior de cada uno de nosotros, acercándose así al pensamiento platónico del mundo de las ideas y las cosas (Fernández Díaz, 2006, p. 139).

interminables cuando el mar retrocede, en un movimiento para mí casi hipnótico. (Yourcenar, 2016, p. 19)

Así el mar tiene una fuerte presencia en casi todas sus historias, situando la acción en la costa mediterránea, el reino sagrado del mito. Muchos de los animales que menciona también formarán parte del decorado narrativo, muchas veces presentados como fuente de belleza efímera:

Voy a morir, dijo con dolor. No me quejo de un destino que comparto con las flores, con los insectos, con las estrellas. [...] No me quejo de que las cosas, los seres, los corazones sean perecederos, ya que parte de su belleza se compone de esta desgracia. (2016, p. 71)

Yourcenar ha calificado su estilo como *realismo mágico* (Real, 2006, p. 392). *Realismo* porque su tratamiento del mito es realista, ya que no lo deconstruye como lo hacen Giraudoux y Sartre (Sanz, 1991, p. 57), y *mágico* porque sus palabras son más poéticas que realistas (Paulet Dubois, 2010, p. 214). Es la prosa poética, sobre todo en *Fuegos*, la que genera importantes efectos estéticos. La psicología de los personajes se lleva al exceso a través de imágenes muy depuradas; el resultado es un lenguaje que pretende ser sutil y delicado pero que oculta la exaltación de los sentimientos con muy pocos adjetivos: “¡Es casi una suerte porque, generalmente, los adjetivos te juegan malas pasadas! Cuando releemos a los escritores que admirábamos, son sus adjetivos los que nos molestan” (Yourcenar, 2016, p. 92). Esta estética fue estudiada por Carvalho (2015) bajo el nombre de “estética de lo numinoso”, una atmósfera enigmática y maravillosa que nos parece actual por el hecho de acercarnos a tiempos inmemoriales. Y ciertamente, se trata de realismo mágico pues es desde estos tiempos inmemoriales que el mito y el lenguaje, dos facultades inseparables, nos definen como humanos (Cassirer, 1972, pp. 96-106).

Estamos también ante un estilo coherente porque proviene del problema discursivo clave en Yourcenar: “la dificultad de decir, la imposibilidad de decir” (Prévot, 2002, p. 53). El tratamiento de los tabúes sexuales y la confrontación del hombre con algo incierto o espiritual requieren el uso de un lenguaje circunstancial. Para ser comprendido, el mito debe leerse no sólo en sus capas más superficiales sino también en las más profundas, lo que recuerda la analogía que hace Lévi-Strauss entre la lectura de un mito

y la de una partitura, muy elocuente para nuestros propósitos, donde los símbolos ocupan un elemento central:

Por lo tanto, tendremos que leer el mito aproximadamente como leeríamos una partitura musical, dejando de lado las frases musicales e intentando leer la página entera, con la certeza de que lo que está escrito en la primera frase musical de la página sólo adquiere significado si se considera que es parte de lo que se encuentra escrito en la segunda, en la tercera, en la cuarta y así sucesivamente. [...] Tenemos que percibir que cada página es una totalidad. Y sólo considerando al mito como si fuese una partitura orquestal, escrita frase por frase, podremos entenderlo como una totalidad y extraer así su significado. (1987, p. 68)

Una vez más se refuerza el vínculo entre mito y poesía. Cassirer (1972) insiste en esta dimensión poética del lenguaje del mito, dado que la poesía tiene un innegable papel primitivo, y que ambas no justificarían su existencia más que por su belleza. En efecto, a lo largo de la historia, sobre todo desde la Edad Media hasta el siglo XVII, la poesía sirvió para expresar lo sagrado mejor que cualquier otro género, concibiendo la literatura como oración, como un medio de elevación espiritual. Esta concepción se acerca a la de Yourcenar, que piensa que estos dos dominios “deben permanecer oscuros” o “deslumbrantes” porque el uso del lenguaje cotidiano haría más difícil anclar las emociones de los mantras “en el alma humana, en la inteligencia y en la sensibilidad” (2016, pp. 39-40).

En este sentido también percibimos (sólo señalo unos pocos ejemplos sin ahondar en esta cuestión estilística) un apego a las fuentes de la misma lengua. Los mitos se transmitían originalmente de forma oral y Yourcenar quiere enfatizar este carácter interaccional que permite la actualización de los mitos cada vez que se cuentan, permitiendo al mismo tiempo la vacilación del receptor sobre la verdad de lo que se le cuenta. Sus historias a menudo están anidadas dentro de una narrativa primaria, *La leche de la muerte* y *El fin de Marko Kraliévitch* son dos buenos ejemplos, así como *El hombre que amó a las Nereidas*, donde la aparición de un cabello rubio permite cuestionar la veracidad de la historia contada, sobre todo la existencia de las ninfas (2018, p. 241). El cuento *Kali decapitada* también está diseñado como un largo poema narrativo en cinco etapas, legible mediante el uso de espacios tipográficos (Julien, 2006, pp. 103-104). Por otra parte, *Fedón o el vértigo* y *Clitemnestra o el crimen* constituyen largos

monólogos homodiegéticos en los que la figura del apóstrofe nos presenta a sus interlocutores silenciosos: en el primer caso, es Cebes – “Óyeme, Cebes” (Yourcenar, 2018, p. 145) – y en el segundo, son los jueces que deben escuchar su testimonio: “Voy a explicarles, señores jueces...” (2018, p. 159).

En todo caso, en lo que quiero insistir es en que la vida y la obra de Marguerite Yourcenar están vinculadas al *realismo mágico*, pues su perspectiva de la realidad combina lo tangible y lo espiritual. En su obra y en su vida podemos ver conexiones con esta estética en varios niveles:

- a) *Cierta fusión entre lo cotidiano y lo extraordinario*: El realismo mágico se caracteriza por la coexistencia de lo real y lo fantástico en un mismo plano de realidad. En la obra de Yourcenar, esta unión es evidente en la forma como trata ciertas figuras históricas y mitológicas. *Memorias de Adriano* es un claro ejemplo, donde un personaje histórico real se expresa con un lenguaje casi místico y poético, desdibujando las fronteras entre lo humano y lo trascendente, pues el tiempo no es lineal y lo cotidiano se enriquece con lo extraordinario:

Me rodeé de magos; llegué al punto de hacer traer a los calabozos de Antioquía a un criminal condenado a la crucifixión y a quien un hechicero degolló en mi presencia, con la esperanza de que el alma, flotando un instante entre la vida y la muerte, me revelara el porvenir. Aquel miserable se salvó de una agonía más prolongada, pero las preguntas formuladas quedaron sin respuesta. (2017, p. 70)

De manera similar, en *Fuegos*, la reescritura de mitos clásicos convierte a figuras como Aquiles o Antígona en símbolos vivos de emociones humanas profundas, presentadas en un tono casi mágico, aunque sin apartarse de la realidad emocional de sus personajes:

Por un efecto óptico, sin duda muy banal, aquellas cosas y aquellos seres que entonces eran la realidad contemporánea me parecen hoy más lejanos y abolidos por el tiempo que los mitos o las oscuras leyendas con los que yo los mezclé por un instante. (2018, pp. 81-82).

- b) *Una mística de los espacios y tiempos*: al igual que en el realismo mágico, donde los entornos pueden parecer encantados o cargados de sentidos más allá de lo evidente, Yourcenar crea atmósferas que trascienden el tiempo y

el espacio. Su fascinación por el Oriente, por ejemplo, no es solo geográfica, sino una exploración simbólica de un lugar que parece existir fuera del tiempo, un espacio donde lo espiritual y lo humano se entrelazan. Este manejo de espacios mitificados también puede verse como un paralelismo con el estilo del realismo mágico, donde la tierra, el paisaje y el entorno poseen una dimensión casi sobrenatural.

- c) *La presencia del mito y la historia como dimensiones vivas*: en el realismo mágico, el pasado y el mito a menudo son tan actuales como el presente, interactuando de forma continua con la cotidianidad. En la obra de Yourcenar, la historia y el mito son elementos que coexisten con la realidad presente. La autora revive personajes históricos y mitológicos con una intensidad que los vuelve casi mágicos, como si fueran contemporáneos de los lectores. Esta fusión de tiempos y la reanimación de figuras arquetípicas recuerda a la técnica del realismo mágico, donde el mito y la historia se entrelazan con la vida diaria para crear un tejido narrativo único.
- d) Y, por último, *la vida misma de Yourcenar es un mito personal*: su constante búsqueda de un sentido más profundo de la existencia y su desplazamiento a lo largo de varias culturas y épocas, puede verse como una narrativa de realismo mágico. Su vida, al igual que sus personajes, parece moverse entre dimensiones de lo real y lo simbólico, habitando tanto lo histórico como lo espiritual. ¿No debería pensarse el estilo literario como reflejo de esa experiencia de vida fluida?

Aunque Yourcenar no sea típicamente asociada con el realismo mágico, su forma de integrar lo histórico, lo mítico y lo espiritual en su obra la sitúa en una convergencia con los temas y técnicas que definen este estilo. Tanto en su vida como en su obra, Marguerite parece habitar ese espacio intermedio donde lo real y lo fantástico se funden, al igual que ocurre en el realismo mágico asociado a la literatura latinoamericana, sobre todo a autores como Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier. Yourcenar no ha sido colocada en ese marco. Sin embargo, autores y críticos que estudian el cruce de lo histórico y lo mítico en su obra (como los referenciados en este texto) abren el camino para una lectura en clave de realismo mágico, al destacar cómo ella manipula el tiempo, la historia y el mito.

Referencias

- Berthelot, A. (1994). "Matière et forme: Zénon, ou l'homme sans qualités", en Vázquez, M. y Poignault, R. (éd.), *L'Universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. II. Société Internationale d'Études Yourcenariennes.
- Brahimini, D. (1995). Marguerite Yourcenar et l'altérité japonaise. *Textyles* (12), 155-162. <https://doi.org/10.4000/textyles.1964>
- Brémond, M. (2010). Marguerite Yourcenar, citoyenne du mythe? *Bulletin* (31), 145-166. <https://www.yourcenariana.org/product/bulletin-n-31/>
- Carvalho, S. A. (2015). A estética do 'numinoso' nas "Nouvelles Orientales" de Marguerite Yourcenar. *Impossibilia* (9):12-27. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5335418.pdf>
- Cassirer, E. (1972). El poder de la metáfora. En *Mito y lenguaje* (pp. 91-107). Nueva Visión.
- Delcroix, M. (1998). Aux sources du labyrinthe. En R. Lascu-Pop & R. Poignault (éds). *Marguerite Yourcenar. Retour aux sources*. Actes du colloque de Cluj-Napoca (28-30 octobre 1993), pp. 27-38. Libra/SIEY.
- Eliade, M. (1973). *Mito y realidad*. Guadarrama.
- Farrell, C. F. & Farrell, E. R. (1993). Un lien entre l'humain et le sacré: le nom de Dieu. En SIEY (Ed.), *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (p.163-173). Société Internationale d'Études Yourcenariennes.
- Fernández Díaz, M. (2006). *Marguerite Yourcenar: erotismo, alquimia y otros saberes*. Devenir Ensayo.
- González, R. (2023) Los Fuegos de Aquiles y M. Yourcenar. *Forma breve* 19, 393-404. <https://doi.org/10.34624/fb.v0i19.34702>
- Goslar, M. (2002). *Marguerite Yourcenar: qué aburrido hubiera sido ser feliz*. Paidós.
- Juliao-Vargas, C.G. (2023). El deseo, cuestión existencial, estética y filosófica. *Ética y Cine Journal* 13(2):75-86. <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v13.n2.41972>
- Juliao-Vargas, C.G. (2024). Hacia una escritura reflexiva: entre literatura y praxeología. *Revista Interamericana de Investigación Educación y Pedagogía RIIEP* 17(1), 347-371. <https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/riiep/article/view/9491>
- Julien, A-Y. (2006). *Anne-Yvonne Julien commente "Nouvelles orientales" de Marguerite Yourcenar*. Gallimard.
- Kavafis, K. (2015). *Itaca*. Nórdica Libros.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito y significado*. Alianza Editorial.
- Mesnard, C. (1989). L'influence slave sur deux Nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar. *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes* (3), 51-63. <https://www.yourcenariana.org/wp-content/uploads/2023/07/Mesnard-s.pdf>
- Montoya, P. (2011). El combate de Marguerite Yourcenar. *Revista Universidad de Antioquia* 304, 50-57. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/9303/8893>
- Paulet Dubois, F. (2010). "Ceci n'est pas une pipe": réalité et représentation chez Yourcenar et Pamuk. En *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* (25), 211-220.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3355777>

- Prévot, A-M. (2002). *Dire sans nommer: analyse stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*. Harmattan.
- Real, E. (1995). Le réel et le mythe chez Marguerite Yourcenar. En S. & M. Delcroix (Éd.), *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (pp. 389-398). Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes.
- Romagnolo, M. (2008). Marguerite Yourcenar et le poème en prose: mythe et écriture dans Feux. En *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique. Actes du colloque de Tokyo* (9-12 septembre 2004), pp. 61-74. <https://www.yourcenariana.org/product/marguerite-yourcenar-et-lunivers-poetique/>
- Saïd, E. (2008). *Orientalismo*. De Bolsillo.
- Sanz, T. (1991). *Cómo leer a Marguerite Yourcenar*. Júcar.
- Savigneau, J. (1991). *Marguerite Yourcenar: La invención de una vida*. Alfaguara.
- Spadaro, D. (1996) Marguerite Yourcenar et l'écriture autobiographique. *Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes* 17:69-83.
- Torres, V. (2008). *Marguerite Yourcenar, entre Grecia y Oriente*. / Vicente Torres Mariño. Ediciones Uniandes.
- Yourcenar, M. (1994). *Opus Nigrum*. RBA Editores.
- Yourcenar, M. (2002). *Portrait d'une voix: Vingt-trois entretiens (1952-1987)*. Gallimard.
- Yourcenar, M. (2012). *El laberinto del mundo*. Alfaguara.
- Yourcenar, M. (2014). *Alexis o el tratado del inútil combate*. Alfaguara.
- Yourcenar, M. (2016). *Les Yeux Ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*. Le Centurion poche.
- Yourcenar, M. (2017). *Memorias de Adriano* (J. Cortázar, Trad.). Debolsillo.
- Yourcenar, M. (2018). *Cuentos completos (Fuegos, Cuentos Orientales)*. Debolsillo.

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

Reseñas



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | pp. 373-377

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 27 MAY 2025 – ACEPTACIÓN 03 JUN 2025

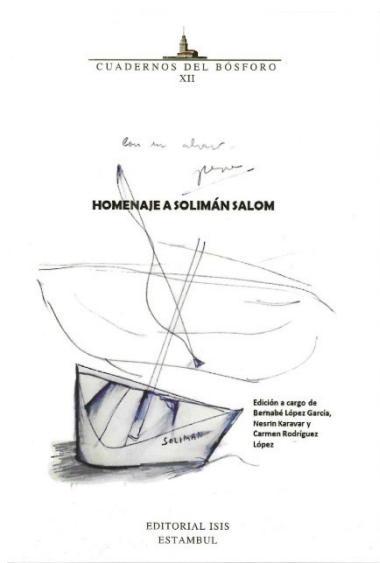
Bernabé López García, Nesrin Karavar y Carmen Rodríguez López (Eds.). 2024. *Homenaje a Solimán Salom. Tierra sin nosotros*. Estambul: ISIS, pp. 125.

Nesrin Karavar

Universidad de Barcelona
España

nesrinkaravar3@ub.edu

 <https://orcid.org/0000-0001-9225-9244>



El libro *Homenaje a Solimán Salom* fue publicado por la editorial ISIS de Estambul dentro de la colección *Cuadernos del Bósforo* (volumen XII), con motivo del centenario de su nacimiento (1921–2002), efeméride que coincidió con el 700 aniversario de la muerte del poeta turco Yunus Emre (1238–1328), de quien Salom fue traductor al castellano. El volumen recoge los aportes presentados durante el acto celebrado el 19 de noviembre de 2021 en la Universidad Autónoma de Madrid, donde colegas, alumnos y amigos rindieron homenaje a esta

figura clave en la introducción de la lengua y la literatura turcas en el ámbito académico español.

Este libro es en primer lugar un homenaje al iniciador de los estudios turcos en España y al importante papel que este académico, de origen sefardí, jugó como puente cultural entre Turquía y España. Más allá de su papel como docente en el Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales, Salom encarna el espíritu de la diáspora sefardí, que siempre mantuvo su rica y original cultura hispana en el mundo otomano. En una época en la que ambos países apenas mantenían intercambios académicos o literarios, Soliman Salom abrió las puertas de la literatura turca a toda una generación de académicos y estudiantes españoles. Podemos considerarlo como un pionero de la Alianza de Civilizaciones que, muchos años más tarde, Turquía y España lanzarían en la Organización de Naciones Unidas.

Al mismo tiempo, se propone un balance actualizado de los estudios turcos en España, así como de la presencia del hispanismo en Turquía. El libro subraya cómo Salom aportó una mirada turca a la transición democrática española, mostrando que la diversidad y el mestizaje cultural pueden enriquecer los discursos nacionales. Este homenaje editorial no solo recupera del olvido la memoria de un traductor y profesor destacado, sino que también reivindica su papel como figura transversal en la historia intelectual y académica contemporánea entre dos países.

El volumen recoge una serie de artículos que abordan distintas facetas de esta figura poliédrica. Desde la perspectiva literaria, académica y diplomática, se traza su trayectoria como periodista llegado a Madrid en los años cincuenta, donde desempeñó un papel crucial como intérprete de la Embajada de Turquía y como corresponsal de prensa. Su implicación en los círculos poéticos de la generación del 50, así como su amistad con autores como José Hierro, Gabriel Celaya o Gloria Fuertes, se refleja en los apéndices documentales que acompañan el libro. El artículo que abre el volumen está firmado por Pedro Martínez Montávez, una figura central en la historia de los estudios turcos en España. Más allá de su testimonio personal sobre la amistad que le unió a Salom, Montávez destaca la importancia académica de su figura.

Uno de los aspectos más debatidos y objeto de mayor interés en torno a la figura de Solimán Salom es, sin duda, su identidad. Este tema es abordado en el libro por Jacobo Israel Garzón —autor del libro *Solimán Salom, este desconocido* (2015)— así como por Elena Romero. Ambos profundizan en

las dimensiones culturales, religiosas y personales de una identidad que Salom cultivó con discreción, pero que resulta clave para comprender su trayectoria intelectual y literaria. El texto de Romero permite también establecer un paralelismo entre la enseñanza del hebreo en Madrid y los estudios turcos impartidos por Salom, subrayando puntos de convergencia entre ambas tradiciones lingüísticas y culturales. La autora concluye con una anécdota sobre su entierro, en la que se manifiesta la cercanía entre las comunidades judía y musulmana en un momento de gran simbolismo.

Frente a estas lecturas centradas en la discreción identitaria de Salom, Carmen Ruiz Bravo-Villasante plantea una mirada más abierta y simbólicamente integradora, que redefine su papel como mediador cultural. En lugar de enfocarse en una posible discreción identitaria, pone en primer plano la dimensión intelectual y espiritual de Salom. Resalta su labor como traductor de grandes figuras del sufismo como Rumi y Yunus Emre, así como su compromiso con causas universales, evidenciado en su difusión de la poesía palestina. Así, presenta a Salom no como alguien que oculta su identidad, sino como una figura capaz de entrelazar sensibilidades culturales diversas a través de su labor literaria y su compromiso intelectual. En esta misma línea interpretativa, Nesrin Karavar analiza a Salom como un ejemplo del retorno simbólico de la diáspora sefardí a España, haciendo referencia a la historia de dicha diáspora y al papel destacado que desempeñó en el Imperio otomano.

La faceta poética de Solimán Salom y su integración en el círculo madrileño de poesía se relatan a través de los recuerdos de Bernabé López García y Rafael Morales Barba, quienes evocan también las fiestas literarias en las que participaba y organizaba. Barba analiza su estilo y revela cómo su carácter reservado, el de un poeta que amaba en secreto su identidad, se manifiesta en sus poemas. Por su parte, Bernabé López amplía la mirada hacia su trayectoria literaria y vital, explorando materiales de archivo como poemas manuscritos, fotografías y primeras publicaciones desde Turquía hasta Francia y España, entre ellas algunos textos en *Le Journal d'Orient*, en donde también escribía Emilio García Gómez durante su estancia diplomática en Turquía entre 1962 y 1969.

Su labor como profesor de lengua turca es evocada por Alberto Gómez Font, quien desde la perspectiva de un alumno analiza la figura de Salom

recorriendo tanto su faceta académica en el campus como su segunda oficina en la ferretería donde trabajaba. Allí, entre herramientas y estanterías, ofrecía café turco a sus alumnos y colegas, compartiendo conversaciones que revelaban su personalidad singular. Su manera de vestir, su trato cordial y esa mezcla de mundos que encarnaba dan forma a una imagen viva y entrañable del profesor, un auténtico estambulí, un carácter que en Turquía se describiría como *nev i şahsına münhasır*.

Sin duda, la labor más destacada de Salom fue la de traductor. No solo ejerció como traductor literario, sino también como traductor periodístico y diplomático. Su faceta como traductor literario es analizada por Clara Janés y Fernando García Burillo. Janés, además, aporta una perspectiva cercana, ya que fue vecina de la ferretería de Salom, lo que le permitió conocerlo también en su entorno cotidiano. En las páginas siguientes, se incluye un poema de Yahya Kemal que Clara Janés y Salom tradujeron juntos al español, lo cual ilustra no solo su colaboración literaria, sino también la admiración compartida por la poesía turca. García Burillo incluye su análisis sobre Nâzım Hikmet, así como algunos de sus poemas traducidos, ofreciendo así una muestra representativa del compromiso de Salom con las voces más relevantes de la literatura turca del siglo XX.

Uno de los aspectos mejor documentados del volumen es el impacto duradero de la labor de Salom como traductor literario. Su papel como pionero en este ámbito se pone de relieve a través de las contribuciones de quienes han continuado su legado. En particular, Rafael Carpintero, uno de los traductores más destacados de traducciones del turco al español en la actualidad, lo define como el padre de esta tradición. Mediante un listado de traducciones, muestra cómo este legado se ha mantenido vivo tras la figura de Salom.

La sección final del libro amplía el legado de Salom más allá de la literatura y la traducción, abordando también la enseñanza actual del idioma turco en España, que lamentablemente todavía está limitado a unas pocas universidades. Carmen Rodríguez López, de la Universidad Autónoma de Madrid, ofrece una panorámica sobre la historia de la lengua turca, incluyendo referencias a la enseñanza de lenguas extranjeras en Turquía. Por su parte, Sibel Boray, profesora de turco en la Universidad Complutense de Madrid, aporta una perspectiva personal sobre la enseñanza del turco

como lengua extranjera, desde sus inicios en Ankara hasta la actualidad. Su contribución incluye una detallada descripción del perfil del alumnado y una amplia bibliografía especializada sobre la didáctica del turco como segunda lengua. Carmen Uriarte, de la Universidad del País Vasco, complementa esta sección con una visión amplia que no solo abarca la enseñanza del turco en su institución, sino también una panorámica sobre los departamentos de estudios hispánicos en Turquía y el papel de algunos diplomáticos en las políticas lingüísticas y culturales entre ambos países.

El apartado de *Apéndices* demuestra que este libro es también fruto de un trabajo de campo e investigación de archivos realizado durante dos años. Aunque el fondo documental que Salom donó a la biblioteca de la Universidad Autónoma de Madrid aún no ha sido completamente catalogado, ya ofrece acceso a aspectos poco conocidos de su vida, como su labor como intérprete y traductor para la Embajada de Turquía en Madrid, además de su faceta poética. Entre los documentos más destacados figuran las notas inéditas del embajador Zeki Kuneralp — conservadas por su hijo Sinan Kuneralp en Estambul—, que recogen la visión de Salom sobre la situación política española desde su mirada de periodista. Asimismo, este trabajo de archivo ha permitido recopilar una lista de poetas españoles cuyas obras Salom poseía firmadas, lo que constituye un testimonio valioso de su red de relaciones literarias.

Referencias

Garzón, J. I. (2015). *Soliman Salom, ese desconocido: Antología judaica*. Hebraica Ediciones.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 379-382

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 02 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 04 ABR 2025

Djandué, Bi Drombé, Karidjatou, Diallo, Kumon, Anougba Simplicé, et al. (2024). *Awa Yéo. Una vida dedicada al español. Une vie dédiée à l'espagnol*. Bouaké: Papyrus Éditions, 220 pp., ISBN 978-2-490574-47-6.

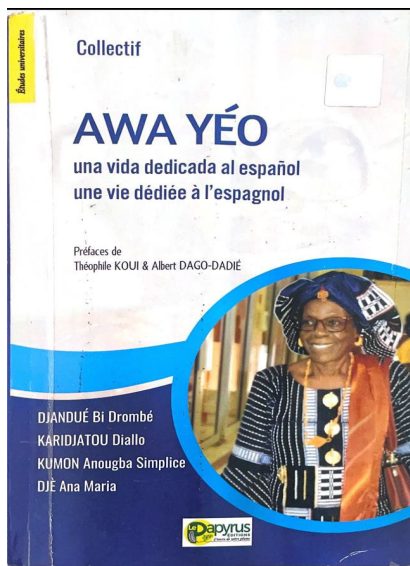
Droh Joël Arnauld Keffa

Universidad Alassane Ouattara de Bouaké

Costa de Marfil

jojokeffa@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8802-1030>



Sobre las 9:30, en el aula del edificio E de la mítica Universidad Félix Houphouët Boigny de Cocody, el día 26 de febrero de 2025, se vio honrado por la presencia de excelsas personalidades del mundo académico, diplomático y relacional. Entre las cuales, cabe destacar a Dion Yodé Simplicé, Rector y Vicepresidente de Planificación, Programación y Relaciones Exteriores, y al ilustre embajador de Reino de España en Costa de Marfil (Abiyán), Don Guillermo Marín. El correspondiente motivo de tal acto ceremonial era aquello de la celebración de la vida literaria, cultural y profesional de una de las figuras de proa en materia

de vulgarización e institucionalización del español como lengua extranjera, bajo

la capa de la enseñanza-educación en Costa de Marfil, según escribe uno de los autores del libro:

Awa Yéo ha desempeñado un papel activo en el desarrollo del español en su país y fuera de él, en casi todos los frentes: enseñanza secundaria, el departamento de Pedagogía, la enseñanza superior, la producción de material didáctico, la vida asociativa, etc. (Djandué et al, 2024, p. 22)

Awa Yéo nació en 1946 en Bobodioulasso, la entonces ciudad del antiguo Alto Volta que pertenecía al África Occidental Francesa (AOF), y cuyo principio de continuidad geoterritorial permitía la libre circulación de los funcionarios—su padre era uno de ellos— de un país a cualquier otro, perteneciente a dicha gran entidad político-administrativa. Tras sus estudios escolares y académicos y su formación pedagógica en la Escuela Normal Superior de Abiyán, seguida por su ocupación profesional como profesora de francés y luego reconvertida en profesora de español para impartir clases en centros públicos de Abiyán, tuvo la suerte de conseguir una beca de formación lingüística y pedagógica en la Universidad Complutense de Madrid. Se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras desde donde se sacó su título de Cultura Hispánica en 1974.

De ahí empezó su desenfrenada carrera con el español. En efecto, cabe señalar que Awa Yéo, es de nacionalidad marfileña y ahora jubilada. Además de ser una de los primeros apéndices de la promoción y fortalecimiento de la lengua de Cervantes en Costa de Marfil, es “Caballero del Orden del Mérito de la Educación nacional en 2013” (p. 28). Fuera de su alarde de pedagoga, es igualmente poetisa, editora, creadores de manuales, como resume la calidad de sus entregas didácticas de las cuales se puede citar algunas: *Horizontes Espagnol Terminale (2002)*, *Horizontes Espagnol 1ere (2001)*, *Horizontes Espanol 2de (2000)*, *Horizontes espagnol 3e (1999)*.

Su larga trayectoria histórica como asesora de educación, formadora, e incluso promotora de la cultura hispánica y vanguardista de la lengua española en Costa de Marfil, dejó encandilados a esos autores, empecinados por la tentación de darle mayor visibilidad mediante la plasmación de un libro colectivo, fruto de una indagación selectiva y escueta. De su continuo encuentro nació dicho libro autobiográfico sobre su persona. Se trata de los Profesores Djandué, Karidjatou y de los Doctores

Kumon y Djè. Su intención es concebir un “libro-testimonio” a manera de homenaje a esta dama que se comprometió, con infalible optimismo, con la divulgación del español en Costa de Marfil, e igualmente plasmar a través del mismo y de forma estructural, un vivo recorrido cronotópico de la vida literaria, cultural y profesional de Awa Yéo.

Al embarcarse en la lectura de su libro autobiográfico cuyos prólogos fueron escritos por el emérito Prof. Kouï Théophile y el distinguido Prof. Dago-Dadié Albert, se notó no solo el claro reconocimiento del activismo lingüístico de Awa Yéo con relación al español en Costa de Marfil, sino también el filtro de su afecto por la dedicación a su tarea entre la comunidad marfileña. Es justamente por tal halago hacia ella que no nos sorprendió que este libro fuera bien documentado y bilingüe, no solamente por ser una mediadora entre culturas, esto es, la cultura africana e hispánica, fruto de su honda identificación híbrida, sino también para permitir su comprensión a sus futuros lectores francófonos.

Dicho libro consta de 220 páginas. Fue publicado en 2024 por la Edición Papyrus en Bouaké, Costa de Marfil. Está estructuralmente dividido en cuatro bloques, cuyo centro temático es el retrato intelectual, biográfico y bibliográfico de Awa Yéo. El primero y segundo bloque reúnen sus propios escritos, poniendo de manifiesto el antes y el después, de modo cronotópico, de su vida cultural y profesional, tanto en su país como en Benín para la promoción de su manual *Horizontes*. El tercer bloque recopila los comentarios epistolares de sus conocidos o algunos miembros familiares que la conocieron. Y en cuanto se refiere al último bloque, recoge un artículo científico sobre su contribución a la promoción del español en Costa de Marfil y África.

Cualquiera que fuera la intención ética de los autores, cabe decir que, la publicación de Awa Yéo. *Una vida dedicada al español. Une vie dédiée à l'espagnol*, merece ser vitoreado en el campo universitario y socioprofesional marfileño, puesto que constituye el primer testimonio de homenaje de una mujer de su época entre aquella colmena de hombres devotos y enamorados por la lengua de Cervantes en Costa de Marfil. En dicho caso, la lectura crítica que hicimos de este libro colectivo, es que, por un lado, está bien estructurado y documentado. Y por otro, hay que remarcar por la misma ocasión que su relato biográfico es lineal y

pormenorizado de referencias históricas, con lo cual nos permite sacar algunas lecciones históricas y humanísticas de su vivencia que giran en torno a la abnegación, el coraje, la dedicación al oficio de docente, aunque estando al origen de las demás profesiones, queda a veces un oficio pagado por la ingratitud humana. Lo suyo, en cambio, no cayó en limbos, tal y como reza el título de su “libro-testigo”.